

ننوى

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

هندسة الأفلاج الغمانية ■ رامبو، الشعر العربي، والجدالة ■ نحو
حادثة سياسية عربية ■ نجمة الفلكي ثابت بن قرة ■ علاقات
الارتياح عند هينريغ ■ طريقة نظري إلى الحياة ■ سيناريو
باراديزو ■ سؤال الشعر والذاكرة ■ البحث عن الجنة ■ رواية
الملائكة ■ مائة أغنية لمائة شاعر ■ رسالة حب إلى القارئ -
وإقرأ، ادوار الخراط ■ أحمد المديني ■ عز الدين المناصرة ■ هلال
الحجري ■ فاروق شوشة ■ علي جعفر العلاق ■ سعيد يقطين
■ خليل التميمي ■ أمين صالح ■ زكي صليب ■ اسماعيل كاداريه
■ هومغوي ■ علي الصوافي ■ مفيد نجم ■ عبد الرحمن السالمي
■ عبد الستار ناصر ■ موسى حوامدة ■ بشري خلفان ■ آمال موسى ■

العدد الرابع والأربعون - أكتوبر ٢٠٠٥م - رمضان ١٤٢٦هـ



أكثر من

٢٣,٠٠٠,٠٠٠

موقع للمعلومات التجارية على الإنترنت



ألم يحن الوقت لتشارك في خدمة الإنترنت الفائق السرعة؟

الإنترنت الفائق السرعة. أسرع وأسهل طريقة للحصول على المعلومات التجارية التي تحتاجها من الإنترنت.

لكي نشق طريقك في عالم الأعمال التجارية، عليك أن تتميز بالسرعة. ففراوانك الفورية تتطلب الحصول على معلومات فورية والقدرة على نقل وتحميل ملفات كبيرة. والحصول على بيانات الشركات التجارية وغيرها الكثير. بفضل الإنترنت الفائق السرعة، ستستمتع بأسرع خدمة إنترنت على مدار الساعة. مهما كانت متطلباتك من شبكة الإنترنت، من الأغاني والتسليمات، مروراً بالمعلومات العامة ووصولاً إلى الأخبار وغير ذلك الكثير. فإن الإنترنت الفائق السرعة هو خيارك الأفضل. لمزيد من التفاصيل، تفضل بزيارة أقرب فرع عمانتل إلى منطقتك.





رئيس مجلس الإدارة

عبدالله بن ناصر الرحبي

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمرى

العدد الرابع والأربعون

أكتوبر ٢٠٠٥م - رمضان ١٤٢٦هـ

المصدر

يحيى الناعبي

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٢٤٦٠١٦-٨ فاكس: ٢٤٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد - الإمارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيهات - تونس ديناران - للجزائر ١٢٥ ديناراً
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٢ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكاً - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية- تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة
التوزيع لـ «نزي» على العنوان التالي:

مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان ص.ب: ٣٠٠٢ - الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان.



الصورة بعدسة: سالم بن هلال المعمرى - عُمان

المحتويات

❖ الافتتاحية:

٤ - كمن فقد ضالته التي ضاعت منذ الازل : سيف الرحبي

❖ الاستطلاع:

١١ - الأفلاج العمانية: عبدالله الفافري

٢١ - الشاعر الأمريكي ناثانيل باركر ويليس تلميذ الفلكي ثابت بن قرة ترجمة: عبدالله الحراسي.

❖ الدراسات:

٣٧ - رامبو: الشعر العربي، والحداثة: عيسى مخلوف - القيمة الميتافيزيقية لمبدأ علاقات الارتياح عند فيرنز هيرنبرغ: محمد الصالح العياري - طريقة نظري الى الحياة: ترجمة وتقديم: محمد عضيمة - الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي: سعيد يقطين - نحو حداثة سياسية عربية: كمال عبداللطيف - في القراءات الجديدة لثرائنا الأسطوري العربي: البحث عن الجنة؟ تركي علي الربيعو - «سدي وحبيبي» لهدى بركات من الشجن الغنائي إلى التركيب الموضوعي: أحمد المديني.

١٢١ - رسالة الى قارئ: حسين العبري

❖ قصائد:

١٣٥ - ادوار الخراط حاوره: عمر مقداد الجمني - حوار مع الشاعر عز الدين المناصرة: حاوره: جعفر العقيلي.

❖ السينما:

١٤٩ - سينما باراديزو. سيناريو: جيوسيپ تورناتوري ترجمة: مها لطفي.

❖ الشعر:

١٧٧ - ابتهاجات الى طائر المذبة: علي جعفر العالق - أحبك حتى البكاء: فاروق شوشة - قصائد: هلال الجري - وزن الثقل: للشاعر البرتغالي يوجينيو ده اندراد: ترجمة: اسكندر حبش - ذاهبا باتجاه البحر: موسى حوامدة - قصيدتان: أديب كمال الدين - مائة أغنية لمانعة شاعر ترجمة: علاء الدين رمضان - نهار واحد وطريق: طالب المعمرى - قصائد: هدى حسين - صحبة التمثال: يحيى الناعبي - مشاهد: رشا عمران - المنازل: أحمد بلحاج آية وارهام - صار نخلة: زهران القاسمي.

❖ النصوص:

٣١١ - ريو دو جانيرو. الاغتسال من أدراان الذات بمشاهدة العالم: خليل النعيمي - العجوز التي حاكت حلمات ججولا: أمين صالح - رواية الملائكة: ثيولندا جبرساو ترجمة: محمد المزدبوي - عبقريه المكان: عبدالستار ناصر - أفراس العود: سعد القرش - عجوز على الجسر: ارنيست همنغوي. ترجمة: موسى صرداوي - السكنية: علي الصوافي - عيون تصدق في العتمة: طارق إمام - ابن الحي: علي افيال - رحلة الشيخ: محمود الرحبي.

❖ المقابسات:

٣٥١ - سؤال الشعر: سؤال الذاكرة!! - سعيدة مفرح - محمد علي شمس الدين في (شوريات): رأي صليبا - إسماعيل كاداريه. مدينة مفتوحة للمتابع: ترجمة ويحت: مروان حمدان - قراءة في مجموعة (يؤنثني مرتين) لآمال موسى: صالح دياب - مجموعة رفرقة: لحظة الاكتشاف وكس المؤلف المكاني: جوخة الحارثي - اشكالية توليف الشخصيات العمانية عبدالرحمن السالمي - بين طريق دمشق والحديقة الفارسية: مفيد نغم - صورة الزمن في باب الشمس: جرجس شكري - محمد دريوس: (فلم في تفاحة طافية): منذر مصري - كتاب نژوي.



كمن فقد ضالته التي ضاعت منذ الأزل

امرأة تتنزه مع كلبها
على حافة النهر
وجهاه الناضح بالطمأنينة والسلام
أحمله كزاد لهذا اليوم الغائم،
مندفعاً نحو المجهول.

نائمة تحت الرذاذ المشمس
النجوم الحنونة تداعب أناملك
والشجرة تساقط ثمارها في الأحلام الوردية
لأول فجر يبرز في سماء الجنة..
سحر امرأة نائمة
سحر آلهة عاشقة.

تتأوهين
كأن بك مساً من برق وجنون
حين لامسك الهدد،
وقبل أن يتيه في غورك العميق
أشرفت بالبكاء
كما الأرض العطشى
الموغة في الجذب
حين يراودها المطر

تلزمنا طيور كثيرة

طيور أسطورية

تعمل كجرافات

كي تكنس السماء من روث الطائرات الحربية

القمم المنتشرة في أرجاء الأرض
القمم التي لا تفتأ تتبادل رسائل حبر وسخرية
لا يستطيع البشر فك شفرتها الغامضة.

يستحم النورس في النهر وينتفض
كفريه تصحو بتضرعاتها المتصاعدة
نحو الله.

بحنان أكبر
أيها الخطاف تحمل الماء بمنقارك
إلى تلك المحلقة في الأثير.
وانت أيتها الغيوم، لنبارك زحفك المقدس،
من أعالي النهر..
وبالحنان نفسه كنا نحقق فيك من شرفات
الأودية، تتشكلين في خيال الطفل، قبل أن تكوني
مشروع ديمة ونماء، قادمة كلالى
السراب من البعيد، البعيد حيث تسكن الملائكة الخضراء

ينشقُّ من رَحِمِها خيطُ بركان

حين يصحو من نومه

وحين يغفو

في الصباح القاتم والمساء البهيج،

يردّد، يهذي:

لا، لم يبق وقتٌ

ليس ثمة وقت

الموت يشمشم الأثر على العتبة

كما يشمشم الذئبُ بولهُ لحظةً هياجٍ

في الدائرة التي رسمها للرحيل.

ليس ثمة وقتٌ

ترتجف العبارة من جرف كيانه

تتساقط من شجر اللاوعي العميق

تسدُّ عليه الأفق والطُرقات

وأحياناً تهمي مطراً

على جسد امرأةٍ تضيء طرف الأنفاق

المظلمة.

هكذا عانق الشبحُ توأمه

وسط الظلال المحتدمة لصليل المجزرة.

في النهر المتلوي أمامه

حيث المعتنّهُون بكلابهم الكثيرة

والعجائز يجرجرون السنوات؛

يحدّق في المياه

يستنطق مخلوقاتها الدفينة

كمن يبحث عن ضالته التي ضاعت
منذ الأزل.

الكلبُ يقعي على برازه

الغمام يحوم

والسنونو يتماوج في الفضاء الجَهَم

حاملاً في مناقيره ربيع القارّات.

في الحديقة العامة

التي تشبه غابة،

تتشكّل السُحُب في هيئة كتيان، على صفحتها

توشك القطعان أن تغرق في مغيب

البحيرة التي يطير البطُ فوقها بأجنحةٍ من ذهب.

نحلة غريبة

على ذوائبها فراشاتٌ وعصافير.

الحارس يطلق صفارة الإغلاق

البشر يخرجون ، أفراداً وجماعات

تاركين شعوبَ الحديقة تنعم بالأحلام،

عدا السيد (شوبنهور)

الذي يادره الحارس:

من أنت أيها السيد؟

أجاب الفيلسوف المثقل بالوجود الجريح والأسئلة

«ليتك تجيبني على السؤال كي أكون مديناً لك

طوال العمر»

هذا الصمتُ

الذي يلف الغابة

كما تلف الأمُ رضيعها
هذا الحنانُ الكاسُ للصحرَاء المتدفقة خضرةً
سرُّ الكينونة الغضُّ
لهذا الفراغ الناطق.

الأنثى فرجُ الغاية
مركزها الحسيُّ الأكثر رهافةً وأنياءً.
والغاية
سرُّ كوكبٍ يبحثُ
عن مستقرِّه وسط دروب المجزآت.

طائر يحطُّ على قبعة تمثال
يطلق صغيراً متوتراً وحاداً
كمراثي أمةٍ
على حافة الانقراض.

مرت أيام وشهور
والمطر لا يغشى هذه الضيفاف
الغابة تحصي عصافيرها
في الظلِّ
خوفاً من صاعق الجفاف.

يكتب الغريبُ اسمه
على جذع شجرة سامقة
لا يأبه به أحدُ،
وقبل أن يأتي المطرُ
ليمحو المدادَ من جذوره،

وحدها الغايةُ
تحفظه في ذاكرتها السرمديّة

يستجدي ذاكرته المدربة على الحفظ
والأوراد

ذاكرته المثقلة بالأساكن والوجوه
بالنساء والصدقات
والكتب.

الأسير المغدورُ يمتحن ذاكرته
ليلوذ بها من فطاعة المشهد
لكنه يسقط المرة تلو الأخرى
في بركة الدم التي يرفس فيها
طائرُ جريح

الأفق مدلهمُ
واللغة سوداء
لكن وجودك في ثناياها
بوجهك البليغ
غداة الظعن
أعطاهما كل هذا المدى والإشراق

في ليل المدينة الخائقة
يقفز من السرير
ليمسكَ بالعبرة التي تخطب أجنحتها
في رأسه
كي لا تطير بعيداً عن مدار يده المرتجفة
بالأرق.

أمام التمثال الذي ينضح وجهه
بالشر
أحسَّ أن لسانه يمتدَّ نحوِي
بسخرية
تتجاوز الموت والزمان.
تجتأحني موجة الغضب
فألوي عنقه في الوهم
شاقاً بحر التماثيل
بعصا الجد الناعق في البرية

الطائر مرة أخرى فوق رأس
التمثال
يسلح برازه على العظمة الغابرة.

الف. وولف

على المنحنى الجارف للنهر الكبير
تلك البقعة الأثرية على قلب الرب
الواحة المقطوعة من الروح،
حدقت للمرة الأخيرة
في المنحنى الناصع بالبياض مثل قلب السيدة
حدقت في الحمايم والسحب والأفكار
في طفولة العالم المغتصبة
أزاحت القبة الفكتورية جانباً
أوثقت الحصى كرز المحارب
كي لا يطفو الجسد فوق المياه
وسافرت
في ظلام موجها الأخير.

كان ينظر في المرأة
يحدق في وجهه بعيداً، بعيداً،
في كهوف المرأة
حتى رأى طيوراً مذعورة
تقطع ممرات مائية عاصفة،
باحثة عن ملاذ.

الى برونو باتلهايم

على شاطئ البحر
وحواف الأنهار السعيدة
يبني الأطفال الأبراج والقلاع،
موحشة تضطرب في جنباتها الريح
لا أثر لأقدام مرت
لا أثر لإنسان أو حيوان
حتى الحارس المعهود يختفي ويذوب...
هكذا يختار الأطفال قلاع أحلامهم
التي يمتد خواؤها، مساحة العمر بكامله
قاذفاً خميرة العدم الأولى
إلى أصقاع لا سقف لها ولا قرار

الآلهة
التي تعبدتها الأقوام القديمة
حين يشتد غضبها
وتأتي بالزلازل والطوفانات
لتهلك الأرض والبشر،
لا يهدأ أوار عنفها

إلا حين تشتم رائحة القرابين
رائحة الدم.

عبر تاريخه المسترسل في الهذر والنزيف.
فكان ذلك الارتطام المدوي عجزاً ويأساً لشهوات
الدم الأكثر أصالة وميتافيزيقية في الخلق.
أخذوا يشربون النبيذ المعتق لمدينة المهذّب بوجوه
يملؤها
الدمع والمخاط لهذه الخاتمة اللاملمحة البانسة.

يحفّر النيزك في الأعماق
المتصدّعة مجراه
ناثراً بذرة الحياة

لست وحدك من أتى الى هذا
العالم
ولا من يذهب
الأمم جميعها عبرت هذا الصراط
الفاصل بين الرضاء والجحيم..

تتوالى الأيام واللحظات
كما الكلمات والأحرف في صفحات كتاب
ألفه الأقدمون
قبل آلاف الأعوام.

البارحة رأيتُ فيما يرى النائم
أنني مريض
وحلقي ملتهب
باحثاً عن طبيب في بلاو بعيدو

ارتاحت الآلهة للذبيحة
تنسّمت هبوبَ الدم المراق
حتى (إنليل)(١) الأكثر عصبية واندفاعاً بين
الآلهة

هدأ رُوعه، وأدرك خطيئة الإفناء
الكامل الذي بموجبه سيعيش
بعيداً عن مخلوقاته وضحاياه..
ماذا سيعمل برهة احتدام الضجر والوجد العدائني؟
بمن سيفكر مبتكراً - باستمرار - طرّقاً جديدة
للخلق والتدمير، تلك الصفات، أو للعب المسلية،
ربما حدّس الإله الأسطوري أن في ضحاياه بعض
شئبه منها، وأنها ستكبر مع الزمان..
كان ذلك مبكراً في عمر الآلهة والبشر.

هناك في (هرمجدون)(٢) قريباً من
بيت لحم،
قدّم الملوك والقادة والرموز الأسلحة
والجيوش.. من كل الأقاليم والأصقاع احتشدوا
لخوض المعركة القيامية الأخيرة، التي سيختفي
على إثرها العالم من سطح البسيطة ويسود
الهدوء...

لكنهم خلال ذلك المد الهائل للأقوام وهم
ينصبون المنصّات العملاقة للمذبحة، وجدوا
أن العالم قد انتهى قبل وصولهم بزمن طويل،
افترس نفسه

أجْدَف في الموج العارم للذكرى:

فتاة السطوح أضحتْ عجوزاً

عصبة اليمينيين الذين يشكّون كلَّ يوم

مسودةَ حزب في (زهرة الدفي)

لم يعودوا

والبسطاتِ الصاخبة للشارع

حيث زوجات الباعة يتبادلن الخيانات تحت

المصاطب

توارت إلى الأبد...

من ركام هذا المشهد السديمي

ينبثق جمال عبدالناصر راكباً على حنطور

متحدثاً إلى كائناتٍ لا مرئية عن التاريخ:

ما هو التاريخ؟

هل هو مضادات حيوية

أم سوائل مثلجة يشرها سواح بلهاء

أمام متحف التحرير؟

* * *

لكن اللقاء السحري بين الملك

ويلقيس

فتح لنا خزانةَ الجمال والسُر التي

ينوءُ بها فقر الواقع والتاريخ

* * *

في ذلك الصَّعق البعيد

الحياة مؤجلة والموت كذلك

وبين فراغين هائلين

ثمة ثقبٌ لا تاريخ له

دأبت فيه المجرأت على التناسل

والكلابُ على النباح.

ويمكنك أن ترى الأفق من ذلك الفقير

لكنك تسقط ثانية

في أتونه الملتهبة.

* * *

الموجة ترتطم بالشاطئ

يقفر منها سرب أسماك مضيئة

الموجة الأكثر جدارةً بالحياة

تعبر منذ ملايين السنين الضوئية

لتضمحل لحظة الوصول

* * *

من قلب المذبحة

من معترك المحنة

من الأيام التي أضحت بلا أصدقاء ولا دليل

يهرب الطائرُ

حاملاً في منقاره خرائب ومفازات

بحثاً عن واحة ظلٍ منسية

لا تستطيع المرأة

أن ترتق هذا الثوب،

لقد كبر الخرقُ

حتى وسع العالمَ

أحياء وأمواتا.

* * *

المملكة السبئية المزهرة

وقبلها امبراطورية سليمان الحكيم

الذي نفى الهدهد إلى قوم من غير جنسه

كأقصى حالةٍ للعقاب...

ثمة ستة قرون تفصل بينهما،

* * *

الى صبحي حديدي

القهوة

رائحة القهوة من جديد

على إيقاع فجر العاطفة

مع الرشفة الأولى:

ثمة صيادون في عَرْض المحيط

يسحبون شباكاً مليئةً بالصباحات والمدن

بالرود والملائكة والشياطين

بانبلج الحرف الأول

من غَبَشَ الجملة العvisية،

في ليل دمشق العريق.

بالدخول الأول في حفرة الأنثى

وهمهمة الرد.

مع الرشفة الأولى

ثمة فلأحون مع نسانهم

يمرحون في الحقول النائية

للقامتلي

* * *

أوه... هذا الذي يفصل بيننا

ليس المسافة المقدور عليها بالتأكيد

وليس...

هذا الساقط من الأعلى

أو من الأعماق السفلية

أوه...

أرخييل الموتى منذ الطوفان الأول

يلتفّ علينا، تنانين هائجة في ظهيرة الربيع الخالي

أم نزيف الأبدية في الجبال؟

اليد لا تستطيع التلويح

والقُبلة لا تقوى على الظهور

القُبلة المتجمدة في الهواء

كدمعة في محجر تمثال محطّم.

ما هذه الحفرة الهائلة من الفراغ والظلام؟

* * *

بين جبل وآخر

بين وادي وواحة نخل ناعسة،

تتناسل هاوياتٍ وأشباح

كانها المخطط الأول للمخلقة.

* * *

على آخر نفحة في الموسيقى

تلك القادمة من إيطاليا

على أجنحة الأثير المضطرب

أو من أرض (موتسارت)

حيث الأبقار ترعى هائنةً

في الحقول

والنسوة يتدبّرُن بمعاطف ثقيلة،

يستيقظ من نومه

يستقبل هدية اليوم الأول للحب

متنزهاً على أرض طفولته القصية،

زنبقة يفيض أريجها

على صباح يدلف الأعماق.

سيف الرحبي

١ - إنليل إله العواصف وطلعة مجلس الآلهة التي قررت إغناء البشر بالطوفان للقضاء على إزعاجهم وشروهم، حسب أساطير بلاد الرافدين.
٢ - (مرمجدون) في العهد الجديد، موضع في فلسطين يجتمع فيه ملوك الأرض لخوض معركة العالم الأخيرة.

الأفلاج العمانية

تاريخها وحالتها وإدارتها

يعتمد الإنتاج الزراعي في سلطنة عُمان بالكامل على الري ذلك لأن معظم المناطق المروعة لا تتلقى أكثر من ١٠٠-٢٠٠ ملم من الأمطار سنوياً، حيث توفر الأفلاج أكثر من ثلث كمية المياه المستخدمة في الزراعة. نظام الأفلاج هو أحد أنشائي ذكي لجعل الحياة في بيئة شحيحة المياه كعمان ممكنة. هذه الأنظمة كانت أساس الحياة العمانية وعمود ثقافتها.

إعداد: عبد الله الفاهري

فالفلج كان المركز الذي تشكلت حوله أنماط الحياة في القرية العمانية (شكل ١).

تكثر الأفلاج في الجزء الشمالي من سلطنة عمان متمركزة على سفوح وأودية جبال الحجر الشرقي والغربي حيث هيأت الظروف الهيدروجيولوجية والتضاريسية (topography) إنشاءها وتصنف هذه الأفلاج إلى ثلاثة أنواع، كما سيتضح لاحقاً، ويعتبر النوع الداوودي الوحيد الذي يشبه نظام القناة الفارسي في أجزائه. وقد ذكر (Lightfoot 2000) وجود أنظمة شبيهة في جنوب عمان. هذه الورقة هي محاولة لتقديم صورة عامة ومبسطة عن أنظمة الأفلاج العمانية والتحديات التي تواجهها.

تعريف الأفلاج

يوجد في عمان ٤١١٢ فلجاً، إلا أن ٣٠١٧ فلجاً منها فقط حية وتنتج كمية من الماء ما تقارب ٦٨٠ مليون متر مكعب سنوياً، والتي لا يستخدم منها إلا ٤١٠ ملايين متر مكعب سنوياً، تروي الأفلاج ما يقارب ١٧٦٠٠ هكتاراً (١)، أي ما يقارب نصف مجمل المساحة المزروعة في السلطنة، ويبلغ الطول الإجمالي لقنوات هذه الأفلاج وسواقيها ٢٩٠٠ كلم (وزارة البلديات الإقليمية والبيئة وموارد المياه، ٢٠٠١). ويمكننا تعريف الفلج (مفرد أفلاج) على أنه نظام لتوفير الماء لمجموعة من المزارعين للاستخدام المدني والزراعي.

ويشتق المصطلح فلج من أصل عربي قديم يحمل معنى النهر الصغير وأحدود وأيضاً تقسيم (لسان العرب، ١٩٩٧ والمعجم الوسيط، ١٩٩٠) ومن هنا كانت تقسم أسهم الفلج بين المالكين. هناك نمطان سائدان في أذهان الناس عند التفكير في الأفلاج أولهما أن «فلج» تعني السواقي والماء فقط وثانيهما أن «فلج» تخص الأفلاج الداوودية فقط، غير أن الواقع هو أنها تنطلق على الأنواع الثلاثة للأفلاج (العينية، والغيلية والداوودية) مع أنظمتها الطبيعية والإنسانية (شكل ٢). فنطلق كلمة فلج على السواقي وعلى الماء بل وعلى القرية أحياناً، مثلاً

* باحث أكاديمي من سلطنة عمان

نقول فلج بني فلان، وتعني قرية بني فلان. لفهم نظام الفلج، على الدارسين أن ينظروا للفلج بنظرة شمولية، حيث أن فصل أحد عناصر المنظومة سيؤدي إلى فهم ناقص لا محالة.

كما أسلفنا، يمكن تصنيف الأفلاج في عمان إلى ثلاثة أنواع نسبة إلى منبع الفلج وهي الأفلاج الغيلية والأفلاج العينية والأفلاج الداوودية إلا أنها مع ذلك تتشابه في طريقة الإدارة والتقسيم. مصدر المياه في الأفلاج الغيلية هو المياه السطحية الجارية في أعالي الأودية (الغيول). والأفلاج الغيلية هي الأكثر تأثراً بالجفاف، إذ إن مياهها تتساب من خزانات جوفية ضحلة. ومصدر الأفلاج العينية هي الينابيع الطبيعية (العيون). أما الأكثر شهرة، وهي الأفلاج الداوودية مصدر الماء فيها هو البئر الأم (أم الفلج). وتمتاز الأفلاج العينية والداوودية باستقرار منسوب مياهها مقارنة بالأنواع الغيلية. وحسب إحصاءات وزارة البلديات الإقليمية والبيئة وموارد المياه (٢٠٠١) فإن الأفلاج الغيلية تشكل ما نسبته ٤٩٪، والعينية ٢٨٪ والداوودية ٢٣٪ من إجمالي عدد الأفلاج في عمان. وبالمقارنة نرى أن أنظمة ري شبيهة بالأفلاج الداوودية لا تزال موجودة في كثير من الأماكن حول العالم بمسميات مختلفة، مثل اليابان والصين ودول آسيا الوسطى وإيران ودول الجزيرة العربية والشام والشمال الأفريقي وأوروبا والأمريكيتين.

تقول الأسطورة أن الملك سليمان بن داوود في إحدى رحلاته من إصطخر إلى بيت المقدس، نزل في سلوت من عمان لمدة عشرة أيام، وقد وجدها صحراء جافة فأمر خلال تلك الأيام الجن أن تنشق ١٠٠٠ قناة في اليوم لذا نسبت إليه



شكل ١. منظومة القرية العمانية



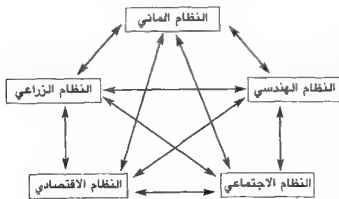
فلج باباني



فلج عُمانِي

استخدام ماء الفلج

تقسم أنظمة الأفلاج على أساس أولوية الاستعمال المدني عن الاستعمال الزراعي وفي معظم الأفلاج فإن الماء يخصص أولاً للشرب ثم يمر من خلال المساجد والحصون إلى حمامات الرجال العامة ثم حمامات النساء العامة وبعد ذلك إلى منطقة غسل الأواني والملابس على التوالي. وبعد الاستعمال المدني فإن ماء الفلج يستخدم أولاً لسقاية الأراضي الدائمة الزراعة والتي غالباً ما تكون أشجار النخيل، ومن ثم الأراضي الموسمية الزراعة والتي تسمى بالعوابي. ولقد ساعد هذا التقسيم الزراعي في السيطرة على الجفاف، فزيادة نسبة تدفق الفلج تعني زيادة في زراعة المحاصيل الموسمية مثل القمح والذووم والبصل، ويوقف المزارعون زراعة هذه المحاصيل في حالة حصول جفاف، أما إذا تجاوز الماء المتوفر في الفلج حاجة المزارعين



شكل ٢: منظومة الفلج

الأفلاج الداوودية (السالمي، ١٩٩٧). لهذا لا يزال الكثير من الناس يعتقد أن بعمان ١٠ آلاف فلج داوودي. من الملاحظ وجود تفاوت كبير في تقدير عدد الأفلاج في عمان، فبينما تشير إحصائية وزارة البلديات الإقليمية والبيئة وموارد المياه (٢٠٠١) إلى وجود حوالي ألف فلج داوودي، تذكر أسطورة سليمان بن داؤود بناء عشرة أضعاف ذلك. الباحث يرجح وجود عدد أكبر من الأفلاج عما هو منشور رسمياً خصوصاً الأفلاج الداوودية. فقد تكون معالم بعض قنوات الأفلاج مطمورة في أماكن مهجورة، وربما اختفت الكثير من الأفلاج من ذاكرة التاريخ المحلي.

اختلف الباحثون حول منشأ نظام الأفلاج وتاريخها، إلا أن ما يمكن قبوله أن الأفلاج العينية والغيلية هي أكثر قدماً من الأفلاج الداوودية وقد نشأت وتطورت محلياً. حيث تعود آثارها إلى فترة ما قبل العصر الحديدي (فترة أم النار ٢٧٠٠ ق.م) أنظر مثلاً ريمي بوشارلا، ٢٠٠٣). أما الأفلاج الداوودية فبالرغم من أن جل الباحثين الغربيين يرون أنها نظام فارسي المنشأ جلب إلى عمان خلال فترتي الحكم الأخميني (٥٥٠-٣٣١ ق.م) والساساني (القرن السابع الميلادي) لعمان كما يقترح J.C. Wilkinson (1977). إلا أن هناك من الباحثين من يرون أن الأفلاج الداوودية نشأت وتطورت في عُمان في العصر الحديدي مثل التكريتي (٢٠٠٢). وتشير الكثير من الروايات المحلية إلى إنشاء أفلاج داوودية في فترات قريبة خصوصاً في فترة دولة البعارة (١٦٢٥ - ١٧٥٠ م) مثلاً العبري (غير مؤرخ) أو في القرن الثامن عشر الميلادي (Bonnefont and Al-Harthi, 1977).

البسيطة، بالإضافة إلى مهارات اجتماعية تمكنه من الاتصال مع جميع الناس في القرية. ويقوم شيخ القرية بتعيين الوكيل في وظيفته بعد أخذ التوصية من مالكي الفلج. وفي حالة وجود نزاعات، يطلب الوكيل أو مالكو الفلج تشكيل لجنة تدقيق للتأكد من حسابات الفلج النقدية. وتتألف هذه اللجنة عادة من 3-4 أشخاص من ثقافة القرية (العبري، غير مؤرخ).

يملك المجتمع الزراعي جميع ماء الفلج، إلا في حالات خاصة حيث يكون جزء من ماء الفلج مملوكا من قبل الدولة. ويمتلك كل مزارع قسما خاصا من الماء تحدده مساحة مزرعته ونسبة مساهمته في بناء الفلج. تختلف أحجام الأفلاج في عمان من فلج صغير تمتلكه عائلة واحدة فقط إلى فلج كبير يمتلكه مئات من الناس. توجد في كل فلج من الأفلاج حصص من الماء تؤثر دوريا لصيانة الفلج أو لخدمة المجتمع. وتمتلك الكثير من القرى والمدن في عمان عدة أفلاج.

يكون لمعظم الأفلاج عدد مخصص من حصص المياه (أثار 2) أو للزراعة لخدمة الفلج وصيانتها (وقف). وتوجد في بعض الأفلاج أسهم للماء لم تثبت بأرض معينة ولهذا من الممكن بيعها أو إيجارها بالمزاد. ويختلف سعر الأثر المؤجر أو المباع اعتمادا على توفر الماء وأحداث المزاد. يتم تأجير الماء المخصص للوقف، لاستخدام قيمته النقدية للمساجد والمدارس الإسلامية، وتكون وزارة الأوقاف هي المحكم الرئيسي في هذا الوقف. وقد تمتلك الدولة أراضي أو أسهما للماء من الفلج تتبع بيت المال، وبيت المال هو ملكية عمومية للدولة. ويمكن تصنيف المزارعين في العديد من الأفلاج، وخاصة الكبيرة

فإنه يصرف الماء خارجا من منطقة الاحتياج المائي. إضافة إلى الاستعمال الزراعي والمحلي فإن الأفلاج تستخدم أحيانا في الصناعة وأغراض أخرى ومثال ذلك فلج المعترض وهو فلج ميت قرب صحار في منطقة الباطنة وجدت فيه أربع طواحين مائية بنيت على طول القناة. ويستخدم نظام الأفلاج أيضا كدليل للطريق وتستخدم الصهاريج المبنية في أعلى قناة الفلج لتخزين الماء للمسافرين (Wilkinson T.J., 1977).

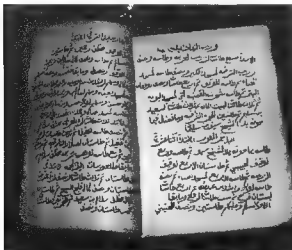
إدارة الفلج

تشتمل إدارة الأفلاج الكبيرة في عمان على المدير (الوكيل) واثنين من المساعدين (العرفاء)، أحدهما لخدمة القنوات والآخر لخدمة السواقي، وهناك القبايض أو أمين الدفتر والدلال والبيادير (مزارعون بأجر معلوم يقطع أجرهم عادة من القلة) ويقوم الوكيل بالإدارة الكاملة للفلج ويعتبر المدير التنفيذي للفلج، فهو المسؤول عن تقسيم الماء والإنفاق من ميزانية الفلج وهو الذي يحل النزاعات بين المزارعين والتصرف في الحالات الطارئة والأنشطة الأخرى الموكلة إليه من قبل مالكي الفلج. أما العرفاء فهم رؤساء أعمال الفلج، وهم يتبعون توجيهات الوكيل ويوجهون البيادير.

ومن الممكن أن يكون العريف هو المسؤول عن توقيت الري في المزارع، أما وظيفة القبايض (أمين الدفتر) فتكون تنظيم الدخل الذي يأتي إلى الفلج من أسهم الماء الخاصه والأرض والمحاصيل المخصصة للفلج، وهو أيضا مسؤول عن تجديد دفتر الفلج وإعطاء تقرير سنوي إلى مالكي الفلج وأيضا إتباع تعليمات الوكيل.

ويتم استنجاز بعض الأجزاء من ماء الأفلاج بشكل دوري بإحدى أو كلتا الطريقتين وهما إما فترات قصيرة (تسمى مقعودة) مثلا كل 7-14 يوم، أو مرة في السنة وتسمى المزيودة (أنظر السليمي وعبدالفتاح، 1997). اعتمادا على حجم الفلج، من الممكن أن يكون للفلج جميع أعضاء الإدارة المبنين أعلاه أو بعضهم ولكن لا بد أن يكون لكل فلج وكيل أو عريف على الأقل.

ويختار مالكو الفلج - مالكو الأرض والماء - وكيل الفلج والذي يكون عادة من مواطني القرية وينبغي أن يمتلك الوكيل شخصية محترمة وصادقة وأن يعرف القراءة والكتابة، وأن تكون له القدرة على أداء بعض الحسابات



شكل 3: كتاب (فلج سوق) بالجيل الأخضر

تحدد طول فترة الدوران هي نوعية التربة وكمية تدفق ماء الفلج . فعلى سبيل المثال تتطلب الأفلاج ذات التربة الخفيفة وكمية التدفق المنخفضة مدة قصيرة للدوران مثل سبعة أيام أو أقل وبالمقابل تأخذ الأفلاج ذات التربة الثقيلة ونسبة التدفق العالية أكثر من ١٤ يوما.

قسم اليوم في بعض أنظمة الأفلاج إلى فترات مقدرة، فعلى سبيل المثال اليوم الكامل يمكن أن يقسم إلى سبع فترات بين الفجر والشرق، ومن منتصف النهار، ووقت صلاة العصر والغروب، والمساء، ومن منتصف الليل على التوالي. وبهذا يشترك المزارعون في الماء مستخدمين هذه الفترات. وهذه الطريقة نادرة الاستعمال لأنها لا تضع للوقت طولاً واضحاً أو معياراً مناسباً مما يؤدي إلى الكثير من الخلافات بين المزارعين (العبري، غير مؤرخ).

في الجبل الأخضر وبعض القرى المحيطة به استخدمت طريقة أخرى في توزيع الماء، وهي المؤقت المائي والذي يسمى الطاسة أو الصلطة. الطاسة عبارة عن وعاءين للماء، ويسمى الوعاء العلوي بالطاسة والتي توضع في إناء أكبر مملوء بالماء. يوجد في الطاسة ثقب صغير في الأسفل يملأ الطاسة ببطء إلى أن تفرق. وفي بعض الحالات تستخدم الطاسة نفسها كوحدة للوقت. حيث يستخدم المزارعون الوقت الذي يأخذه الماء ليملاً الطاسة كوحدة زمنية لتقسيم الماء. ويبين الكتاب الموضح في شكل (٣) أسهم الماء في المجتمع الزراعي لأحد أفلاج الجبل الأخضر.

من الطرق الأكثر شهرة أن يقسم الماء بين مالكي الفلج بعد تحديد الدوران باستخدام وحدة الأثر المذكورة سابقاً. حيث

منها، إلى أربعة أقسام وهي: مالكو الأرض والماء، ومالكو الأرض ومستأجرون للماء، ومالكو الماء ومستأجرون للأرض، ومستأجرون للماء والأرض. في كل فلج، قد توجد هذه الأنواع أو بعضها أو واحد منها على الأقل ويعتمد هذا على عوامل عديدة منها حجم الفلج وعدد المساهمين وكمية الماء والأراضي المخصصة للوقت أو لبيت المال.

توزيع ماء الفلج

تعتبر طريقة توزيع الماء بين المزارعين في الأفلاج معقدة جداً، وتختلف من فلج لآخر حسب نوع الفلج وحجمه وتاريخه. حين تتخذ الأفلاج الدائرية الكبيرة نظاماً معقداً، في حين تستخدم الأفلاج الصغيرة طرقاً مبسطة. وتقسّم أسهم الماء في معظم الحالات على حسب قاعدة الوقت ومع ذلك فإن قاعدة الحجم موجودة نسبياً. الطريقة الأكثر شهرة هي استخدام وحدة نسبية لملكية المياه تسمى بالأثر (أنظر 2003، Al-Ghain).

يقوم المزارعون بعد بناء الفلج بوضع لجنة من أشخاص لهم خبرات في تقسيم ماء الفلج وإذا ساهمت الحكومة في بناء الفلج فينبغي أن يكون لها قسم من الماء والأرض. وتقوم اللجنة بتحري نسبة تدفق المياه في الفلج وتغيرها، ونوع التربة وعدد المالكين ونسبة مساهمتهم في بناء الفلج .. الخ . ومن الملاحظ أن طول أو حجم حصة الري يتناسب عكسياً مع نسبة التدفق وعدد مالكي الفلج وطردياً مع نسبة مساهمة المزارع المباشرة في بناء الفلج .

فعلى سبيل المثال بالنسبة لتوزيع الماء على أساس الحجم، في بعض الأنحاء من عمان، يخزن الماء في خزان كبير ثم يوزع حسب مساحة المزارع المملوكة، فصاحب الأرض الصغيرة يحصل على خزان كامل بينما مزارع آخر يملك مزرعة أكبر فيالتأكد سيحتاج إلى كمية أكبر تصل مثلاً إلى خزانين، وفي هذا النظام من الأفلاج تكون نسبة التدفق قليلة والمساحات المزروعة صغيرة.

أما بالنسبة لتوزيع الماء على أساس الزمن، تكون الخطوة الأولى بتحديد طول دورة الري (الدوران)، والدوران هو الفترة اللازمة لري جميع منطقة الاحتياج المائي من الفلج مرة واحدة. هذه الدورة تكون عادة ما بين ١٧ إلى ١٤ يوما، إلا أنها قد تكون أقصر كأربعة أيام أو أطول لتصل إلى ٢١ يوما. وأهم العوامل التي



شكل ٤ «لند محاضرة» فلج ستال بوادي بني خروص ٢٠٠١م

شيوخا لجدولة الري في شمال عمان، حيث يستخدم المزارعون الساعة الشمسية في النهار والنجوم في الليل. وتسمى عملية معاينة الساعة الشمسية أو النجوم لمعرفة أسهم الماء بالمحاينة أو المحاضرة. وتسمى الساعة الشمسية محليا باللمد أو العلم أو المحاضرة (شكل ٤).

ينبغي أن يتم اختيار مكان المحاية بحيث توضع الساعة الشمسية في رأس نظام الفلج وقبل أن تتفرع ساقية الري الرئيسية. وعادة توضع قرب حصن القرية حيث يستقر الشيخ. ومؤخرا وفي العديد من الأفلاج استخدم المزارعون الساعات الحديثة، فهم يحسبون ٣٠ دقيقة لكل أتر لأن اليوم الكامل يعادل ٤٨ أترا. وعلى الرغم من ذلك، يستخدم المزارعون نظام توقيت قديم والذي يسمى بالتوقيت الغروي وليس التوقيت القياسي في كثير من الأفلاج، والذي يختلف في تعريف بداية ونهاية النهار والليل.

جدولة النهار

تتكون الساعة الشمسية غالبا من عصا يراوح سمكها من ٥ إلى ١٠ سم وطولها من ٢-٣ م وتثبت بشكل عمودي في مساحة مستطيلة ومستوية من الأرض، ويتم اختيار حجارة خاصة يتم مبادعتها بشكل دقيق لوضع علامات في تلك المساحة، ويتم مبادعة الأحجار التي تمثل أثار بداية ونهاية النهار أكثر من الأحجار التي تمثل أثار منتصف النهار، وتسمى كل حجارة «بالجامود» وتجمع جواميد. ويقوم المزارعون بمراقبة حركة ظل العصا على مجموعة الأحجار وتحسب الأثار في الوقت الذي يستغرقه الظل لتحرك من حجر لآخر. وتؤشر هذه الحجارة والتي وضعت في خط واحد في الاتجاه الشرقي الغربي، لتمثل



أداة تعيين أوقات الفلج

يسمى اليوم «بادة» واحدة أو اثنين ويجب أن يحتوي كل يوم على ٤٨ أترا. فإذا كان اليوم بادة واحدة فالبادة تحتوي على ٤٨ أترا. أما إذا كان مقسم إلى بادتين فتحتوي كل بادة على ٢٤ أترا. الأكثر شيوعا أن يقسم اليوم إلى بادتين وهما بادة النهار وبادة الليل (أي نظريا اليوم الكامل يقسم نصفين: نهار وليل). وذكر Wilkinson J.C. (1977) والحجري (١٩٩٨) أفلاج تحوي ٣ بادئات في كل يوم. وفي هذه الأفلاج تتكون كل بادة من ١٦ أترا. يقسم كل أتر إلى ٢٤ كياسا أو قياسا. وعمليا فإن القياس هي أصغر وحدة لسهم الماء والتي تعادل تقريبا الوقت اللازم لسقاية شجرة نخيل واحدة عند وجود تدفق ماء جيد (Al-Ghaili, 2004).

لكل فلج يستعمل الأتر كوحدة لتقسيم الماء نظامه الخاص نسبيا في تسمية الوحدات الأخرى الأكبر والأصغر من الأتر. هذه الوحدات تحمل أسماء مختلفة أو أطوالاً زمنية مختلفة. فمثلا القامة تساوي ربع أتر والرابية تساوي ٦ أتر. وهناك أيضا وحدات أخرى للوقت مثل ربع والذي يساوي ٦ أتر (ربع بادة منتصف اليوم) والربعة تساوي ٦ قياسات (ربع أتر) ومع ذلك هناك وحدات أصغر مثل المثلث والحب. ومثال ذلك في فلج العوابي، القياس يساوي ٨ مثاقيل وكل مثقال يساوي ٣٦ حبة. ولأن نظريا الأتر يساوي ٣٠ دقيقة إذا الحب تساوي ٠,٢٦ ثانية (Al-Ghaili, 2000) وأشار Wilkinson J.C. (1977) إلى نظام تقسيم الماء في فلج الملعي بإزكي والذي يقسم فيه الأتر إلى أقسام أصغر فأصغر إلى أن ينتهي التقسيم بوحدة تسمى الجلييلة، والجلييلة الواحدة تعادل ٥ أجزاء من الألف من الثانية! عمليا لا يمكن قياس هذه الوحدات الصغيرة بالطرق التقليدية وإنما تستخدم مثل هذه الوحدات في حساب الموارد فقط. ولا تتغير النسب الأولية للتقسيم بعدما يقسم الماء بين مالكي الأسهم، ولكن من الممكن بيع سهم الماء أو الأرض أو تأجيرها. وتقسيم أسهم الأرض والماء بعد وفاة المالك بين الورثة حسب الشريعة الإسلامية. ويسقي كل مزارع أرضه بنفس عدد الأثار في كل دوران، ولا يتغير ترتيب أسهم الري في الدوران إذا لم يسق مزارع في وقته.

جدولة الري

لقد تم تطوير عدة طرق للتحقق من طول «الأتر» أثناء الري. وتعتبر طريقة النجوم والساعة الشمسية من الطرق الأكثر

المزارعين. ويختلف طول الأثر من ٢٠ إلى ٤٠ دقيقة وذلك نسبة إلى التغير في طول الليل والنهار في السنة والموقع الجغرافي للفلج. حيث يكون لدى المزارعين الذين يسقون ليلا في الشتاء ماء أكثر من الذين يسقون بالنهار، وعكس ذلك في حالة الصيف. ففي الليل يستخدم المزارعون النجوم لجدولة الري، ويقدرين طول الوقت بالنجوم، فقد يقدر الوقت بين نجمين إلى أثنين ولكن الوقت الحقيقي يكون أقل أو أكثر من ساعة.

لقد حاول المزارعون القدامى حل المشكلة عن طريق إيجاد دورة أخرى ضمن الدوران. وكانت دوران الليل والنهار يدور المزارعون في هذه الدورة الري بين النهار أو الليل كما يغيرون ترتيبهم في البادة أيضا. وكمثال على ذلك في فلج الهجير في وادي الهجير بولاية العوabi، شمال عمان، حيث وضع هذا الدوران ليكون ٧ أيام، ويحصل المزارعون الذين يملكون أقل من بادة واحدة على وقتهم إما في النهار أو الليل فقط، فإذا قام مزارع بالري في وقت الليل ولم يحصل على جميع الماء اللازم فإنه يعوض ذلك في الأسبوع الذي يليه عندما يسقي في وقت النهار. ويتم بناء بعض الأفلاج في وسط عمان بطريقة مختلفة تمكن المزارعين من الحصول على قسمهم من الماء تلقائيا بالتناوب ليلا ونهارا، حيث صمموا الدوران بعدد فردي من البواد (جمع بادة) مثل تسعة ونصف يوم وتكون ١٩ بادة بدلا عن ٩ أيام أو ١٨ بادة كما ذكر (Wilkinson J.C. 1977).

يتقلب المزارعون على التغيرات الموسمية في تدفق الفلج عن

كل أثر في النهار وذلك حتى ٢٤ حصة (حسب الظروف التضاريسية للموقع). هذا الخط المؤشر يدعى باللمد أيضا ويكون لنظام مثل هذا أكثر من صف للحجارة لتصحيح أوضاع الحجارة على اللمد مع إختلاف ميلان الأرض خلال دورانها حول الشمس، فواحد للصيف وآخر للربيع والخريف وثالث للشتاء (شكل ٤).

الجدولة الليلية

يستخدم المزارعون النجوم ليلا في جدولة الري. ويتم استعمال مجموعة خاصة من النجوم للري، حيث تكون هذه النجوم معروفة جيدا من قبل وكيل أو عريف الفلج. يعتبر نظام النجوم المستخدم في الأفلاج من الأنظمة المعقدة ويختلف هذا النظام أيضا من قرية إلى أخرى. ويقاس المزارعون الوقت بين ظهور نجم (أو نجوم) معينة إلى ظهور النجم التالي من المجموعة. وتصنف هذه النجوم إلى نجوم رئيسية وقواسم. وعادة يكون الوقت المسموح به بين كل نجم رئيسي ما بين أثر واحد إلى ٣ أثار. وتقسّم القواسم الوقت بين نجمين رئيسيين من قسمين إلى ٦ أقسام، إلا أن القواسم ليست مهمة كثيرا في جدولة الري.

ويصل عدد النجوم الرئيسية المستخدمة في عمان ما بين ٢٠ إلى ٢٥ نجما لكل فلج. وهذا النظام (عدد النجوم وأسمائها وتقسيم الوقت بينها) يتغير من فلج لآخر تبعاً لظروف الأفلاج البيئية والتاريخية والاجتماعية. ويستخدم حوالي نصف عدد المجموعة كل ليلة ويتغير ذلك بحسب إختلاف اليوم في السنة يكون أصعب وقت لتعيين الأثر في توقيت المجوم واللمد التقليدي هو الوقت الفاصل بين بادة الليل وبادة النهار، وذلك لأن التوقيت في هذا النظام يعتمد على ملاحظة حركة الشمس والنجوم ويكون من الصعب تقدير بداية ونهاية كل بادة أثناء شروق وغروب الشمس. وفي حالة إذا ما كان الجو غائما، وخاصة عندما تكون الغيوم من جهة الشرق، يستخدم المزارعون نظاما آخر للنجوم في الغرب يتزامن غروب نجومهم مع طلوع نجوم الري.

العدل في توزيع مياه الفلج

في طريقة ساعة الشمس والنجوم التقليدية ونظرا للاختلاف في طول وقصر النهار والليل على طول السنة، تختلف كمية الماء للأثر الواحد عند



شكل ٥ : تقسيم الفلج في بادة الدرين بولاية عبري (٢٠٠٠م)

السريع وبالتالي إلى تناقص أهمية الأفلاج كمصدر للمال. الأفلاج نظام ري تشاركي تعتمد صيانتته على اقتطاع جزء من الدخل العائد من الفلج من جميع المالكين، إلا أن هجرة المزارعين للعمل أدت إلى شح في المال المخصص لصيانة وخدمة الأفلاج ونقص في القوة البشرية أيضا التي تعنى بصيانة الأفلاج بانتظام. ونظرا لندرة العمال، استأجر المزارعون عمالا أجانب ليست لديهم الخبرة ليعملوا على صيانة الأفلاج وهم في نهاية المطاف لا يملكون أي معرفة أو مسؤولية بأهمية هذه الأفلاج لحفاظوا عليها. ولقد بذلت الحكومة في عمان ممثلة في وزارة الزراعة والثروة السمكية ووزارة البلديات الإقليمية والبيئة وموارد المياه جهودا مكثفة لتطوير وصيانة الأفلاج. فعلى سبيل المثال، تم تخصيص قسم في وزارة البلديات والبيئة وموارد المياه لصيانة الأفلاج، ولقد قام هذا القسم بالعديد من الدراسات والبحوث من أجل تطوير وصيانة الأفلاج، كما خصصت ميزانية كبيرة للمحافظة على الأفلاج. وقدرت هذه الوزارة الكلفة المخصصة لصيانة القنوات التحت أرضية ب ٣٠ إلى ٦٥ ريال عمانيا للمتر الواحد (ما يعادل ٨٣-١٦٣ دولارا أمريكي) ، ١٢ إلى ٣٧ ريالاً عمانيا للمتر (ما يعادل ٣٣-٩٩ دولارا أمريكيا) للتراكيب الأرضية في الأعلى

(Al-Hatmi and Al-Amri, 2000)

مع بداية الخمسينيات انفصل المزارعون الذين حصلوا على دخل أفضل من العمل خارج نظام الأفلاج وأنشأوا مزارعهم الخاصة، وأصبحت تسقى هذه المزارع الجديدة بمضخات



طريق تقسيم الفلج إلى جداول صغيرة ويكون بإعادة تعديل الدوران أو بحفظ الماء في خزانات كبيرة قبل عملية الري ويقسم الفلج الرئيسي في الأفلاج الكبيرة إلى أفلاج فرعية ويعتمد في ذلك على حجم الفلج ونسبة تدفقه، حيث يصبح بإمكان المزارعين الري من قسم واحد أو عدة أقسام في المرة الواحدة. وفي سنوات الجفاف، يقطع المزارعون الأفلاج الفرعية أخذين في الاعتبار نسبة تدفق الماء وتسمى طريقة تقسيم الفلج الرئيسي بالمغايرة ويسمى المكان الذي يقام فيه بفرق الغياض أو الشريعة في بعض الأماكن. ولقد وصف البحري (غير مؤرخ) هذه الطريقة بالتفصيل. وفي هذا التقسيم يحصل المزارع الذي يسقي عن طريق الفلج الرئيسي على نفس الكمية من الماء إذا قام بالري من جدول أو أكثر من القنوات الفرعية، على أن تكون نسبة التدفق متساوية في كل جدول. وتقسم عادة الأفلاج ذات التدفق المستقر إلى أفرع ثابتة ويسقي كل فرع منطقة معينة ولكن الدوران يكون غير موحد لكل الأفرع، فمن الممكن أن يكون لكل فرع دورانه الخاص كما في فلج الدرين بولاية عبري، شكل(٥).

ويعتبر تخزين الماء في أحواض كبيرة لوقت طويل من الممارسات المعتادة لدى المزارعين بالنسبة لنظام الأفلاج المعينة الصغيرة، حيث يتحكمون في تدفق المياه والأوقات المفضلة للسقي. وفي بعض الأفلاج تمتلك القرية خزانا أو خزائين كبيرين مصنوعين من الإسمنت المحلي (الصاروج) لحفظ ماء الفلج واستعماله عند انخفاض تدفق الماء. بحسب الوقت المستخدم في تخزين الماء من الأسهم التي يملكها المزارعون. وتوفر هذه الطريقة الوقت المستخدم للسقاية وتزيد من فاعليتها، وإذا لم يستطع المزارع إنهاء الماء الموجود في الخزان قبل أن يبدأ وقت المزارع الآخر فإن الماء المتبقى يكون من نصيب المزارع التالي.

المشكلات التي تهدد الأفلاج

واجهت الأفلاج التي زودت الإنسان العماني بالماء والطعام والدخل لمئات السنين العديد من المشاكل في العقود الأربعة الأخيرة، فلقد جذبت المزارعين مصادر أخرى للدخل العالي مثل شركات البترول والمؤسسات الحكومية مما دفعهم إلى ترك قراهم نتيجة للتحديث

الفورية للري، حيث تجعل عملية زراعة المحاصيل المربحة غير اقتصادية. كما أن صغر حجم الحقول المستخدمة يجعل استخدام الآلات الزراعية عملية صعبة أيضاً.

الخاتمة

تمر الأفلاج الآن بمرحلة حرجة بسبب التغيرات المتسارعة في المجتمع العماني. علينا إذا القيام بعمل مدروس لضمان استمرارها للأجيال القادمة، فالتحدي هو نقل هذه الأفلاج للمستقبل مع الحفاظ على خصوصيتها الطبيعية والثقافية. ولا يتأتى ذلك إلا بتكثيف الدراسات والبحوث المشتركة والشاملة (Interdisciplinary research) التي تعي الفلج كمنظومة متكاملة مع الأخذ في الاعتبار تفاعلاتها مع منظومة القرية والمجتمع ككل. فالفلج جزء من المشهد البيئي وبيوت وولايات مناطق شمال عمان ويضفي عليها خصوصية بنية تشمل نوعية المحاصيل الزراعية المرتبطة بالفلج، والكائنات الحية التي تعيش على أو حول نظام الفلج والنظام المائي للفلج والأنظمة البيئية المصاحبة له (eco-systems). فمن المظاهر الاقتصادية مثلاً، بيع وتأجير أسهم الماء والأراضي، وتأجير الغلال (الطنام). الأفلاج ساهمت في استقرار القرى والعدن المرتبطة بها وكانت عاملاً للتنافس القبلي. ومدنها يشكل

الديزل أو المضخات الكهربائية لاحقاً. وأثر تزايد عدد المزارع الجديدة على المخزون الجوفي الذي يغذي الأفلاج، وبذلك انخفضت نسبة التدفق في بعض الأفلاج وجفت بعضها. وتعاين بعض الأفلاج في منطقة الباطنة في عمان من مشكلة الملوحة وتقع هذه الأفلاج في منطقة ساحل الباطنة وهي من أكثر المناطق الزراعية إنتاجاً في السلطنة، حيث يؤدي استنزاف المياه في المزارع الجديدة إلى انخفاض منسوب الماء العذب وتسرب مياه البحر المالحة إلى المياه الجوفية العذبة.

يعتبر التعمير أحد المشاكل التي تهدد ديمومة الأفلاج حيث يتم تقليص الأراضي الزراعية لتوسيع المناطق السكنية، وتم بذلك تحويل العديد من الأراضي الزراعية إلى أراض سكنية. أيضاً يؤدي تداخل المناطق العمرانية مع مصادر مياه الأفلاج إلى تلوث مياه الأفلاج كيميائياً وبيولوجياً مما يعرض مستخدميها لأخطار صحية.

لقد بقيت المعرفة بتقنية الأفلاج لدى الجيل القديم فقط ولم تكن محط اهتمام الأجيال اللاحقة نظراً لتولد اتجاه سلبي لدى المزارعين عن الأفلاج. وفي العديد من الأفلاج لم يكن المزارعون يعرفون وقت إنشاء الأفلاج أو حتى موقع مصدر الماء. وأصبحت المصطلحات التعريفية وأسماء النجوم والوحدات المستخدمة في أسهم الماء معقدة جداً أو غير منظمة، كما اندثرت المعرفة بها أيضاً.

لا يوجد الآن أي وحدة وقت قياسية لتوزيع مياه الأفلاج في عمان حيث تختلف جدولة الري التقليدية من فلج لآخر مما يجعل توحيد وقت أقسام الماء عملية صعبة. بالرغم من أن المزارعين يستخدمون الأثر كوحدة قياسية في معظم الأفلاج إلا أن طريقة التحقق من طول كل أثر تختلف بين الأفلاج وهذا ما يجعل النظام غير قياسي. وتطلب استخدام التوقيت الحديث تغيير جميع وحدات الوقت الحالية إلى أوقات قياسية تحسب بالساعات، والدقائق، والثواني. ومن الصعوبة مطالبة المزارعين بترك الطرق التقليدية لجدولة الري واستخدام الساعة الحديثة ما لم تطبق استراتيجية حكيمة لفعل ذلك. إن عمل الدراسات على الأفلاج التي في طريقها لاتباع الوقت القياسي عوضاً عن التقليدي وتطبيق النتائج على الأفلاج الأخرى سوف يساعد في تطوير هذه الأنظمة مستقبلاً.

من المشاكل الأخرى التي تؤثر على ربحية العمل الزراعي هي جمود دورة الري بما لا يتناسب مع الاحتياجات



خريطة سلطنة عُمان توضح المناطق التي تنتشر فيها الأفلاج

تحويل الطرق الحالية لقياس الوقت إلى الطريقة الحديثة. ولهذا فإنه من المهم توثيق جميع أسهم الأفلاج في قاعدة بيانات حية قبل حدوث أي تغيرات جذرية كبيرة في نظام الإدارة أو النظام الاجتماعي للأفلاج. وحفاظاً على الإرث الثقافي الكبير للأفلاج، علينا أن نسارع بتدوين كل ما يتعلق بهذه الأنظمة من تقنيات وتقاليد وتاريخ محكي قبل فقد الذاكرة البشرية التي تحملها.

• شكراً للمترجم عيسى الشيباني على مساهمته في إعداد هذا المقال

المراجع

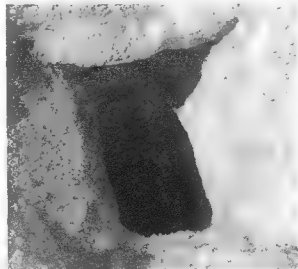
- بدر بن سالم العبري، غير مؤرخ البیان في بعض افلاج عمان
- ريمي بوشارا، ٢٠٠٣ دهاهر صرف المياه والقناة الإيرانية في العصر الحديث، بحث المؤتمر الدولي لأثار الإمارات العربية المتحدة.
- عبدالله بن حميد السالمي، ١٩٩٧ تنقطة الأعيان بسيرة أهل عمان، مكتبة الإستقامة، الجزء الأول ص ٤٦-٤٧
- لسان العرب، ١٩٩٧ الطبعة السادسة، دار صادر، بيروت، ص ٢٤٦
- محفوظ السليبي و نبيل عبدالفتاح، ١٩٩٧ تنظيم وإدارة الأفلاج في عمان دراسة تحليلية، معهد الإدارة العامة، عمان
- محمد بن ناصر المحرري، ١٩٩٨ نظام الأفلاج في عمان و دوره في التنمية و المعجم الوسيط، ١٩٩٠ الطبعة الثانية، دار الأمواج، بيروت، ص ٢٥٠
- وزارة البليات الإقليمية و البيئة و موارد المياه، ٢٠٠١ التقرير الموجز لمشروع حصر الأفلاج سلطنة عمان
- وليد التكريتي، ٢٠٠٢ الأفلاج في دولة الإمارات الحرة المتحدة دراسة أثرية في أنظمة الري القديمة.

- Al-Ghafri, Abdullah, Norman, W. Ray, Inoue, Tekashi and Nagasawa, Tetuaku, 2000 Traditional Irrigation Scheduling in Alfa, Irrigation Systems of Oman, Case Study of Falaj Al-Hageer, Northern Oman
- In the proceeding of The First International Symposium on Qanat, Volume VI (English Papers), Yazd, Iran, May 8-11, pp. 37-42
- * Al-Ghafri, Abdullah, Inoue, Takashi and Nagasawa, Tetuaki, 2003 Irrigation Scheduling of Alfa of Oman Methods and its Modernization in UNU Desert-ication Series No. 5; Ed ted by: Zafar Adeel, Sustainable Management of Marginal dry Lands, pp. 147-166
- * Al-Ghafri, Abdullah, 2004. Water Distribution Management in Alfa Irrigation Systems of Oman, Doctor Dissertation Hokkaido University Japan
- * Al-Hatmi, H K. and Al-Amri, S.S. 2000 Alfa, Maintenance in the Sultanate of Oman, In the proceeding of The First International Symposium on Qanat, Volume VI (English Papers), Yazd, Iran, May 8-11, pp. 37-42, pp. 154-161
- * Bonnetfont, P G and Ali-Al-Harithy, S. 1977. Architecture and Social History at Mudharib. J. of Oman Studies, pp. 107-135.
- * Lightfoot, Dale R., 2000 The Origin and Diffusion of Qanats in Arabia New Evidence from the northern and southern Penninsala, The Geographical Journal, Vol No3, September 2000, pp 215-226, ١٦٦
- * Wilkinson, J C., 1977 Water and Tribal Settlement in Southeast Arabia a Study of the Alfa of Oman, Oxford, Clarendon Press.
- * Wilkinson, T J., 1977 Sohar Ancient Field Projects, Interim Report No 3, The Journal of Oman Studies, Vol 3, Part1, Ministry of Heritage and Culture, Sultanate of Oman, pp. 13-17.

الفلاج بتقنيات نقل وتوزيع المياه جزءاً لا يتجزأ من عمران القرية أو المدينة فحتى تصميم القلاع والمساجد وبعض المنازل، روعي بها أن تشمل مرور قناة أو ساقية للفلاج، لأغراض الشرب، والاستحمام والغسيل، وأهمية الفلاج البالغة فقد سنت الكثير من التشريعات لتنظيم وحماية الأفلاج، فقد ألقت مجلدات شارحة ومفصلة للأنشطة الإنسانية المتعلقة بالأفلاج لقد نشأت بعض من مشاريع تطوير الأفلاج، ليس لأسباب تقنية بل لأسباب اجتماعية حيث أن تلك المشاريع لم تستوعب الثقافة المحلية (القبلية) لأصحاب الأفلاج.

تم ترتيب الأفلاج بطريقة تساعد المزارعين في السيطرة على الجفاف ولقد اتخذ المزارعون طرقاً عديدة لضمان توزيع أسهم الماء بشكل عادل بينهم. وهجرت أكثر من ربع الأفلاج نتيجة لمشاكل فنية واجتماعية. إلا أن الحكومة تبذل جهوداً كبيرة للمحافظة على الأفلاج وصيانتها.

تختلف الطرق التقليدية في جدولة الري من فلاج لأخر في عمان، وعلى الرغم من استخدام الأثر في معظم أنظمة الأفلاج، فإن طرق تعريف طول الأثر تختلف بشكل كبير. وتوجد دائماً الكثير من الهوامش لعدم الدقة في قياس الزمن وخاصة في الفترة الليلية عندما يعطي نظام النجوم معايير مختلفة لعدد النجوم وأسماؤها وفواصل الوقت، بالاعتماد على الخلفية التاريخية والاجتماعية للقرية. وفي معظم الحالات لا تعادل دورة الري دورة أسهم المالكين. حتى يتم تطوير الأفلاج، لا ينبغي التركيز على الجانب الهندسي قبل تطوير الإدارة وأنظمة توزيع المياه. وينصح بتوحيد المعايير في وحدات تقسيم الماء الحالية عن طريق



التقنية



الشاعر الأمريكي ناتانيل باركر ويليس

تلميذ الفلكي ثابت بن قرة

ترجمة: عبدالله الحرامي*

الشاعر

ولد ناتانيل باركر ويليس في بورتلاند في مين بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٨٠٦، وقد كان كل من أبيه وجده صحفيين ومحررين في صحف تصدر في بوسطن. درس الشاعر في إحدى أشهر مدارس بوسطن هي مدرسة بوسطن اللاتينية، ثم قضى شطراً من حياته في أندوفر تحضيراً للدراسة الجامعية. كتب في سنوات مرافقته الشعر، وأثناء دراسته في جامعة ييل نشرت بعض قصائده في دورية «بوسطن ريكوردر» التي أنشأها أبوه، ونشرت هذه القصائد في مجموعة شعرية عند تخرجه من جامعة ييل عام ١٨٢٨.

عقب تخرجه عاد ويليس إلى بوسطن حيث ساعدته علاقات عائلته في هواكير محاولاته الأدبية، فعمل محرراً لدى أحد أشهر الكتاب والناشرين الأمريكيين آنذاك وهو صمويل ج غودريتش، وتمكن في عام ١٨٢٩ من نشر دوريته «ذي أمريكان مونثلي ماجازين» (المجلة الشهرية الأمريكية). وهي مجلة استمرت لعامين ونصف تمكن ويليس خلالها من ترسيخ نفسه باعتباره شخصية معتمدة في المجتمع البوسطوني المحافظ، فعرف عن ويليس في تلك الفترة اهتمامه الشديد بالأزياء والتأنيق، وهو ما جعل هذا المجتمع يطلق عليه اسم «داندي» (الذي يعني بالعربية «الغندور» أو الشخص المتأنق).

* أكاديمي ومترجم من سلطنة عُمان

صدية النجمة

الجزيرة العربية ليلاً: منذ ساعة
أقلت «ديان»^(١) الشاحنة من السماء،
طارحة حزامها على البحر،
والنجوم الغالية، إذ أرتت نوبة حراستها،
تقف متيقظة وحيدة، أما الأرض المتفتنة،
الغارقة في نومها والراقدة في ندامها الغضبي،
فلا ظل يتحرك على صدرها،
فيما يتضوع العبير الحبيس ويغادر زهوره صوب
الأحلام،
مرتعشاً في أجنحته الخفية التي لا عد لها،
ويتسلل مع النسيم الليليل.
هو ذا برج ثابت بن قررة الشامخ تدثره الظلمة،
في أشد دروب مكة وحشة.
وحينما يدلهم الليل يشعل قنديله
بثبات كأنه «الذب الأصغر»،
ومن نافذته ينصب أنابيبه النحاسية.
كانت يغتبه دائماً النجمة الوسطى
في تلك الغيمة السلمية الخافتة،
التي تعلو الآن فوق جبل عرفات. لم يكن ظلام السماء
أكثر حلكة من هذه الليلة قط،
وفي قلب أعماقها تومض النجوم الملوثة كأنها الألي^(٢)،
ف«القلب العكبر»^(٣) للتلون^(٤)،
يتوهج ثم يخفت في القوس الجنوبي
ونجمة «النسر الواقع» اللازوردية
تتقد، كعين امرأة، في تالؤلؤ أزرق خافت،
و بعيداً فوق الصحراء يومض نجم القطب الساطع،
أيضاً كدلالة جليدية مومضة، وها هنا،
يتدل المريح بريقه الداكن
كأنه قنديل معلق فوق بحر العرب، أما أجملها طرّاً
فهو «الشعرى اليمانية»^(٥) الوديع^(٦) يلونها البنفسجي
الندى،
كأنها زهرة على نهج حواء،

انتقل ويليس عام ١٨٣١ إلى مدينة نيويورك حيث عمل محرراً مشاركاً في جريدة «نيويورك ميرور»، وكان دوره في الجريدة يتمثل في كتابة مقالات عن رحلات يقوم بها إلى أماكن مختلفة في العالم. وقد أحرز في مهمته نجاحاً كبيراً فبقيته الجريدة إلى إنجلترا وغيرها من دول أوروبا لكتابة سلسلة من المقالات حملت عنوان «أمريكي في الخارج». استمرت إقامة ويليس خارج أمريكا ما يربو على خمس سنوات عاد بعدها إلى الولايات المتحدة ويرفقه زوجته الإنجليزية ماري ستيس.

بدأ ويليس أثناء إقامته في إنجلترا في كتابة بعض القصص القصيرة قام بنشرها عام ١٨٣٩ تحت عنوان «إيماعات المغامرة» وهي قصص سارت أسلوباً على خطى الروايات الرومانسية من ناحية لغة تطوير الشخصيات وعدم الاهتمام بالواقعية واعتماد القصص على بيئات غريبة. كما قام ويليس أثناء عمله محرراً لعدد من المجلات بنشر مجموعته الثانية من القصص القصيرة تحت عنوان «غرام السفر» عام ١٨٤٠. ثم نشر في عام ١٨٤٥ مجموعته الأخيرة من القصص القصيرة التي حملت عنوان «الحياة مع قلم رصاص حر». وقد شهد هذا العام وفاة زوجته الإنجليزية. وقد حاول ويليس كتابة المسرحيات فاشتهرت مسرحيتان من مسرحياته هما «فيانسا فيسكونتي» و«توريسا».

في عام ١٨٤٥ اشترك ويليس مع جورج بوب موريس في تحرير مجلة «هوم جورنال» وهي مجلة كانت تنشر آخر الكتابات الأدبية من شعر وقصص قصيرة إضافة إلى كتابات ويليس نفسه عن المشهد الاجتماعي. وقد قضى ويليس وموريس بقية عمرهما في تحرير هذه المجلة كما اشتركا في مشاريع أخرى من بينها أنطولوجيا أدبية هي «نثر وشعر أوروبا وأمريكا» التي نشرت عام ١٨٥٧. في عام ١٨٥٣ تقاعد ويليس من عمله وعاد إلى بيته الريفي على نهر هدسون وهناك استمر في الكتابة للصحف والمجلات. وكان اهتمامه يتركز آنذاك على تعريف القراء بالنتائج الواعدة في الكتابات القصصية والروائية. وقد توفي هذا الشاعر في يوم عيد ميلاده الحادي والستين في عام ١٨٦٧.

بلغت شهرة ويليس مبلغاً عظيماً في حياته فقد كان يظهر في كثير من الجرائد والمجلات. وقد انتقد من قبل الكثيرين لكونه يراعي الذوق العام في اختيار مواضيعه. ولمحافظته الشديدة في أسلوبه. إلا أن كتاباته. على الرغم من كل سهام النقد. ساعدت في ذيع أدب الرحلات والقصص القصيرة في الولايات المتحدة الأمريكية. كما أنها شرعت الأنوار أمام كثير من المواهب القصصية الشابة.

وفي سمت الرأس تتدل «الثريا» الفاتنة⁽²⁾
(يا حسرتنا! حتى النجوم قد تشق طريقها مغادرة
السما،

دون أن نفقدها)، وكوكبة «الثريا» المترافقة معاً،
تنجلي هناك، رغم أن أبهى الأخوات قد أفلت.
وبعيداً إلى الجنوب

تقف كوكبة السنونو⁽³⁾ قليلة الرفاق،

والقيستاء، بيضاء الحواجب، تشع في دربها،
وحيدة مطمئنة ويعرض السماء.

تحتشد الليلة حتى نكاد أن ننطق
كانها ملائكة طاهرة تلقي على نبي وحيأ.

جثا ابن قرة امام تلسكوبه⁽⁴⁾،

محدقاً، بخشوع وصمت، في النجوم

خصلات شعره الأشيب، التي شقت طريقها من تحت
طيأت عمامته،

تتلاعب بها نسائم الهواء على خده،

أما لحيته المهيبة فتحدّر فضفاضة

ببياضها السحري على صدره،

وقد تورم جلده الأسود عند أشرطة خذائه،

الذي شدته وقفته المؤلمة وميلان جسمه.

وأصابعه الناعية على ركبته،

والأهداب الرقيقة فوق عينه المحملقة،

تلتصق جامدة بعدساته،

وقد تصلبت عيناه من شدة النظر للأعلى. وساعة إثر
أخرى،

إلى أن تلوب النجوم في حضن النهار،

يجنو الفلكي العجوز بلا حراك،

وقد أنسته النجوم المذهلة آلامه.

وساعة إثر أخرى، وبذات التأمل الصبور،

استغرق تلميذه الشاحب الوجه في حروف

مخطوطة كلدانية، وإذ أرقعه التحديق،

وضع العربي أسود العينين

رأسه على النافذة، ونظر نهيأة إلى السماء،

حتى رطب جفني عينيه الندى
وحسن تلك الليلة المتدثرة بالصمت،
ثم عاد إلى شغله الشاغل،
بجلد وصبر.

وميض الزهرة المتألق

يخترق سعف نخلة شامخة،

على حافة جبل عرفات،

وما أن وقعت عليها عينا التلميذ المتشهي حتى هب،

وعلى عجل ولهفة أغلق السُفَر،

وإذ علت النجمة البهية،

وشقت طريقها إلى السماء العليا،

حديق فيها، حابساً أنفاسه، وقال: ---

«يا نجمة الشعاع الفضي!

ساطعة أنت مثل الله، وعند ميقاتك كأنك عبد،

أي روح توجّهك في صراطك المستقيم

وهبك ناموس الأزل؟

أي روح، تمتطي سهام نورك،

تلك التي تجوب السماوات والأرض هذه الليلة؟

«نعلم متى سترتفعين

فوق الجبل - ونعلم تغيرك، وموضعك، وميقاتك -

كله مُسَطَّر في هذه الأسجوعة الصوفية الكلدانية،

وهو علم نفيس لا يقدر بشمر!

لقد عرفت عنك الكثير في عباتي البدوية،

حين كنت أطوي الفيافي فوق صهوة جوادي الطائر!

«كم ذرعت رمال الصحراء وحيداً

بين الخيام طوال الليل

في انتظارك أيتها المتألفة!

بأي جلال انبجس حسنك المتقد في السماء

على عيني الظامتين،

في فترات المراقبة الأخيرة!

«رباه! ان روحي لتطير

الى جلالك- تسمو علواً في شعاعك-
تخفين، وأنت تسبحين في فللك،
وكان جبروتك،
تلك الروح المستقلة التي ليس إليها من سبيل،
قد صبَّ شيرغته المشعة حاكمة على عقلي!
«من بين كل نجوم السماء
أشعر بك في قلبي! وغدا عشقت جنونا،
وأفاني لهيبه.
أجل، حتى في الصحراء،
حين يعدو حصاني «عبرة» الداكن العينين على جانبي-
فأنت من سلب لبي، لا حصاني، ولا المجد الأثيل!
»

«مُ يعد لعبرة وجود!
«طائر الصحراء» أمسى في مرتبط شخص غريب،
وقبيلتي وخيمتي: لقد ضحيت بهم جميعاً
من أجل علم يفني القلب!
أجل، إن طعم الحكمة يظل هو الأحلى في الوجود.
كنت الطالع عند ميلادي، أيها النجمة البهية!
«الكلدانىون يقولون اننى لك
وفي هذا اللحظة، عليّ أن أنفقت،
وأستحيل روحاً على أجنحة من النور مثلك.
إننى أشعر الآن بأنك لي!
رباه! أما آن لهذه الأصفاة الثقيلة ان تبلى
وتعقني لأتفني شعاعك القضي!»

«...قام بن قرة
وصوب، صامتاً، بصره شرقاً.
كان الفجر ينسل بقدميه الرماديتين
خلصة إلى السماء، وسرعان ما خبت النجوم،
وأقلت، ولم تبق إلا الزهرة وحيدة،
خافتة، كأنها وهج ماس مذاب
وقد اشتعل في السماء، غدا الصبح أعذب،
وقد طلى الذهب حواف السحب الغالية،
وسعف النخيل يهسهس مع نسائم الصباح.
وانتشر نور الصباح طرباً في التلال،
وما زالت النجمة هناك منجلية،
وما زال البدوي الصغير، بعين محملقة،
يحسني في روحه نورها الراحل.
ها قد توارت، ذابت،
وبزغت الحافة المتقلدة في الشمس الجليلة،
وضغط التلميذ العاشق، بألم، على عينيه
بأصابعه القائمة وبأطراف واهنة،
كأنها أطراف طفل هذه المرض، وسقط على أريكته،
ونام. [...]»

«...انها نوبة المراقبة الصباحية مرة أخرى:
كانت السحب تنساق سريعة في الأعلى،
تخترقها النجوم المتألئة باهتة سريعة
وفيما حفت الريح المتقطعة باكية حزينة
اهتز مصراعاً النافذة، وعلى السقف المائل
انهمرت قطرات مطر كبيرة متباعدة،
ثم هبط السكون مرة أخرى. جلس ابن قرة
بقرب القنديل الخافت، فيما رقد تلميذه عند قدميه،
ممعناً فكره في الحكمة الكلدانية.

استلقي الصبي العربي على حصر من القش،
مغمضاً بسرعة في نومه المضطرب،
محرّكاً، بتشنج، أصابعه الداكنة في راحتي يديه.
وشفتاه الشاحبتان كانتا واهنتين،
وفيما تحركت شفتاه، برزت أعماق فمه من بين أسنانه،
تلك الأسنان البيضاء كعظام المقابر.

وفيما كان جفناه ملتصقين بعينه الغائصتين،
كأنهما يضغطان على صورة مرعبة في مقلتين محنتتين
بالدم،

سرت رعشة، لوهلة، على جفنيه،
ثم استرخيا، نصف مفتوحين، في رقدة أهدأ.
حلق ابن قرة في الرمال التي نزلت

من الساعة الفائتة. نزلت آخر حبات الرمل الأبيض
وبيد مرتعشة أكل الدهر عليها وشرب
قلب الفلكي العجوز الساعة الرملية.
وفيما استمرت المراقبة الصامتة،
ومع تناقص لحظات الساعة الثمينة،
نظر إليها بشقة مضطربة
ثم قلب نظره إلى السماء
صاباً جام لعناته القانطة على السحب.

«انه أوانها»

غمغم التلميذ المحتضر، ثم أراح
الشعر البكت من أمام عينيه السوداوين
ثم استند على ثنايا ثوب ابن قره
وغالب نفسه ليقوم على قدميه، ثم جثم
على إفريز النافذة، وحديق، بنبات جاش،
إلى الشرق:

«ثمة سحابة تغطيها

إنها تجلس هذه اللحظة على حافة الجبل،
وهذا الخمار المظلم يوارى بهاءه الآن،
إلا أنها تسبح بجلال
صوب السماوات. رياه، كم بودي لو أطيرو
في سحابة روعي، وأمضي!

«ها قد أخذت السحابة تنفسح!

آه، تباعدتي أيها السحب، إنها النجمة، إنها السماء!
المسيني أيها الأم الخالدة، وساطرو!
انفسح، أيها الصدع بين السحب!
انفسح، فهذا المجد لا بد أن يجد متسعاً لنوره!
انفسح، فالنجمة-الطفلة تؤوب على أجنحة النور إلى
موطنها!

«حدثني! أيها الأخوات الساطعات!

انتن يا من تسبحن في هذه الأنوار الحية!
انتن يا من ترزرنني في أحلامي النجمية!

انت يا من تطرن على أجنحة أمانا المنيرة
بأفكارها التي نقشت من الألق»

«أخبرني، أي جيروت لديكن؟

إلى أي سمو تصلن بأجنحتكن؟

ما الذي تعرفنه من عجائب الكون الهائلة،

التي أفتى كي أراها؟

هل أنتن سريعات كلمح الخواطر؟ هل تطرن مثلها بعيداً،
بسرعة الخواطر، من نجمة إلى نجمة؟

«اين ذهبتن الثريا؟»

اين وجدت النجوم المفقودة^(١) نوراً ووطناً؟

من الذي يأمر نجمة «الاعجوبة»^(٢) أن تأتي وتذهب؟

من الذي علّق نجمة القطب وحيدة؟

ولماذا غمضي النجوم الرائعة خلال الهواء

في جحافل منيرة، كأنها أخوات متعاقبات؟

«هل لحظت هذا يا ابن قره؟

النجمة! النجمة؟ رياه! لقد أخفئنا السحب ثانياً!

لقد مضت وأنا حي! كلا، هل سيزداد خفقان فؤادي؟

انظر أيها المعلم! لقد حلت ظلمة مدلهمة!

لقد حلت الظلمة الخالكة! إن مقتلتي عيني تضيقان!

ها اخترقني السحب ثانية! يا أمي النجمة!

«سأستطجع ولكن لن أنام!

إن المطر يطلق العبر من الصمغ

وتأتي الليلة رياح الطيب علية كما لم تأت من قبل!

إنني دائماً أعدو طفلاً

حينما تكون هي قبالة جبهتي! أواه يا «عبرة» العزيز!

كم أود لو كنت أجوب فيافي الصحراء فوق صهوتك!

«يا حصاني، أيها الجواد الرائع!

يتخيل إلي أن روعي سترتقي في إثره

بمزيد من السرعة، كم أود لو أموت على صهوتك!

كيف لسرعتك المجيدة

أن تثير نبضي وتسرعه! يا الله! - ها قد هاج فؤادي!

آه، لو أعود طفلاً في صحرائي ثانية!

«كلا، كلا، لقد نسي

أمي! أُمِّي النجمة! آه، نفسي يتقطع،

أريد هواءً، مزيداً من الهواء، انه رانه الموت يا ابن قره!

المسني! إنني لا أضر بك!

إنني أموت! وداعاً، أيها المعلم العظيم! الأرض تضيق،

أريد فسحة

«عرة»، كم عشتك! وأنت أيتها النجمة، أيتها النجمة

الميرة! إنني ... قادم!

ما أكثر ما نتحدث عبثاً عن قلب الإنسان!

ما أسوأ وأتفه العظة

التي تُعلِّمنا أن ثمار جنات عدن

لا يمكن قطعها بحرية من «شجرة الخير والشر».

إن الحكمة تظل وحيدة

في السماء في أعلى عِلين، إنها نور الحكمة، آلهتها!

وفي قلب الإنسان تسمو،

برغم أن العيون المتأللة طالما نسيتهما،

ولا ترى إلا أوثان هذه الدنيا.

أما البصيرة الصافية فتراها للأبد.

وفي شباننا نأتي مملوئين بجذليها القدسي،

ونركع، نعبد الله من خلال نيران مذهبها العذبة،

حينها تكون الحكمة هي «الخير». لظالماً جئنا

ويزداد مجد الفؤاد المتشني،

وسرعان ما نُنظر بحرية طليقة إلى العذراء

الجالسة على العرش في البهاء السماوي. هناك تجلس

مرتدة ثوب فتنها الملائكية البديعة

تأمر وتفرغ، ونحن نحقد

حتى تمحיש فينا الرغبة، وأيدينا

ممسكة بآرديتها، فنهلكنا نار تهوي علينا من السماء،

ولكن، آه، إن نعمات الحكمة الهادئة

لتنفَس الموسيقى من شفتيها! إن إطرار البشر

عذب، حتى يشينه الحسد، ولعان الذهب

يزعزع خفقان الفؤاد،

وعشق النساء، لو كان في قنديل متسول،

لأضاء، وربما أنا لنا سيلينا في دروب العالم،

غير إن للحكمة لساناً إغواؤه أعظم وأشد.

ستهبط الحكمة وستقودك إلى النجوم

وستفتنك بالفازها، حتى يغدو الذهب

خبثاً منسياً، وتصبح السلطة والشهرة

متعة ساعرة وعشق النساء

واهيأ كنخشة الهواء التي تبعثره.

أما من عقد روحه بالمعرفة فإنه قد سرق مفتاح الجنان،

ولكن ما أمرها من خديعة: أن تتدلى الثمرة

في متناول يد المرء، وحينما يستبد به الظما

ويدفعه إلى الجنون ويحاول أن يتذوق طعمها،

فإنها تحرق شفتيه وتحلبها رماداً!

هوامش

(١) Dien (ديان) أو Diane (ديانا) هي الإلهة-الفرع عند الرومان. وتعاذل أرتيمس Artemis الأغريقية، وتستمدد الكلمة في الشعر للإشارة إلى القمر حينما يتفحص باعتباره إلهة [المؤلف]

(٢) تبدو النجوم حتى اللون المجردة متباينة الألوان على نحو جلي، إلا أنه حينما يراها الإنسان عبر قطعة زجاج منشورية فإن الألوان تنضج ويمكن تجميعها إلى الأحمر والأصفر والأبيض اللامع والأبيض الغامق والأزرق متداخلة ويصدق هذا كذلك على الكواكب التي تصدر شامعها بحسبها للعرض، ولا ريب أن اختلاف الألوان يعتقد أن مرده اختلاف قواما في تلقي وعكس أشعة الشمس. إن تكوين النجوم الأصلي والفرعي المشتتة في أعلاها الجوية المختلفة يمكن أن يعد سبباً لهذه الظاهرة - [المؤلف]

(٣) لهذه النجمة سمى تمزيها عن سواها من النجوم وهي التعبير الجميل والسرير في ألوان ضوئها، حيث يحدث تمازج في ألوان ضوئها من اللون القرمزي المصمر الكثيف إلى اللون الأبيض الساطع [المؤلف]

(٤) تشع الشعري الهمادية حينما ترى عبر قطعة زجاج منشورية حزمة كبيرة من الأشعة المميلة البديعة [المؤلف]

(٥) تقع «القياد» في موانع عمودي في البريرة العربية [المؤلف]

(٦) كوكبة عربية تدم بديلاً عن كوكبة Pisces Austreus. لأن طائر السنونو يصل إلى شبه الجزيرة العربية في وقت الانفتاح الشمسي لبرج الحوت [المؤلف]

(٧) الكاتب على وجهي بأن التفسير قد يتم اعتراضه إلا بعد قرن أو قرنين بعد زمن ثابت من قوة [المؤلف]

(٨) يكثر الحديث عن «النجوم المنقودة» في كتب الفلك القديمة. فيذكر هيبارخوس Hipparchus ثمة ظهرت ثم سرعان ما اختفت، وفي مطلع القرن السادس عشر لكشف كوبرنيكوس Copernicus ثمة جدياً قرب القدم الأيمن للمجموعة النجمية Serpentarius. وهو تيم «في غابة السلوك والفتان على نحو يفوق كل ما رآه من قبل». ولاحظ بأن لونه يتغير في كل لحظة إلى لون من ألوان قوس قزح، إلا حينما يكون قرب الأفق، حينما يكون أبيض اللون في الأغلب. ثم اختفى في اللام الذي تلاه، ولم يراه أحد بعد ذلك.

(٩) نجم مدمج في راية الحوت، اكتشفه فابريقيوس Fabricius في القرن الخامس عشر وقد يظهر ويختفي سبع مرات خلال ست سنوات، ويستمر في ليعان ويريق غليظين لمدة خمسة عشر يوماً ممّا

• ملاحظة: اعتمد المترجم في المعلومات أعلاه حول الشاعر على سيرته الذاتية المنشورة في موقع ليون تشاموكي على شبكة الإنترنت www.ion.chadwyck.co.uk



رامبو:

الشعر العربي والحداثة

عيسى مخلوف *

«ينبغي أن نكون حديثين قطعاً».

رامبو

لا يمكن البحث عن أثر لرامبو في الشعر العربي، بصورة مباشرة، من خلال نتاج الشعراء، بل من خلال الوهج الذي تركته تجربته الشعرية على الشعر بشكل عام، في العالم أجمع، ذلك أنَّ رامبو بالإضافة إلى أنه أشاع مناخاً ورسم فضاء، غيّر من طبيعة العلاقة مع القصيدة حين أراد أن يغيّر، من خلالها، الحياة والعالم. صار في الإمكان معه، كما مع بودلير ولوتريامون ومالارمي، الكلام على شعر حديث انطلاقاً من رؤية حديثة، ومن نسق معرفي شامل. لذلك لا يمكن البحث في علاقة الشعر العربي الجديد برامبو إلا من زاوية ارتباط هذا الشعر بالحداثة، وخصوصاً أنَّ الكتابة الشعرية الفرنسية وفي طليعتها كتابة رامبو، تشكل بالنسبة إلى الشعراء العرب الجدد، إحدى المرجعيات الحداثية الأولى.

الصوفية الإسلامية
لا يمكن أن تعزل
عن فكر ديني يرقى
إلى القرون
الوسطى، فيما رؤية
رامبو الشعرية
مفتوحة على
الأسئلة والتغير
وتتزامن مع مرحلة
فاصلة في تاريخ
التقدم العلمي
والثورة الصناعية،
وفي تاريخ الفكر
أيضاً.

* شاعر ومترجم من لبنان يقيم في باريس

(نشير إلى أن تجربة رامبو وصلت إلى الشعراء العرب إما من خلال لغتها الأصلية، وإما عبر بعض الترجمات من الذين ترجموا أشعار رامبو أو مختارات منها نذكر: رمسيس يونان، خليل الزكري، شوقي أبي شقرا ومحسن بن حميدة، أما الترجمة الوحيدة الكاملة فتحمل توقيع كاظم جهاد. وكان شريل داجر نقل إلى العربية جزءاً من رسائل رامبو)

من جهة الحداثة، إذ، يأتي الشعر العربي إلى رامبو، ويأتي إليه مأخوذاً بسطوع جماليته بقوة الرفض الذي يختزنه، لكنه في الوقت نفسه يأتي خائفاً ومتورداً فبينما تظهر أطروحات الحداثة في العالم العربي أحادية الجانب، وحيدة ومكشوفة، متمردة وما حولها ثابت

وساكن، تأتي الحداثة الشعرية الغربية ضمن تغير كبير طاول جميع الأصعدة الفكرية والعلمية والتقنية والاجتماعية والاقتصادية. التواصل الذي قام بين الفكر والفلسفة والعلم من جهة، والنقد الأدبي من جهة ثانية، لعب دوراً مهماً في ترسيخ مفاهيم الحداثة، هذا ما يلاحظه أوكنافيو باث الذي يعتبر أن كولريج ما كان ليكتب انطباعاته حول المخيلة الشعرية لولا كاسط وما كان ثمة نقد جديد في العصر الحديث لولا سوسور وجاكوبسون. ألم يكن الشعراء أنفسهم، من بودلير إلى إليوت، نقاداً يستندون إلى ثقافة موسوعية شاملة، وكان يستحيل الفصل عند بعضهم بين التفكير والإبداع، بين الشعرية والشعر؟

يقول باث في معرض تحليله الواقع الثقافي في أمريكا اللاتينية الذي يشبه، في بعض جوانبه، واقعنا العربي وواقع مجتمعات العالم الثالث بعمامة: «إن ما ينقصنا فعلاً هو معادل لأنيسكولوبيدا والفلسفة النقدية. لم يكن عندنا قرن ثامن عشر» (زهرة كاسر الصجر). من خلال هذا الموقف، يريد الشاعر والكاتب المكسيكي القول إن قارئه لم تدخل بعد مرحلة الفكر النقدي، وهذا الفكر هو الذي يرسم الحدود الفاصلة بين قديم وحديث، بين نتاجات إبداعية تحمل في ذاتها إضافات إلى ما سبقها، ونتاجات تراكمية لا معنى لها على الإطلاق. في غياب

هذا الفكر لا ينقطع التواصل مع الحاضر والآتي فقط، وإنما أيضاً مع الماضي، فيصير الماضي، في هذه الحالة، كتلة مقدسة، ملجأً للانفلاق والتفوق بدلاً من أن يكون منطلقاً لاستشراف المستقبل. في هذا المعنى يعيش أصحاب تلك النتاجات انقطاعاً معرفياً متعدد الأوجه، مع ثقافتهم ومع الثقافات الأخرى على السواء.

هناك مسألة أخرى شديدة الأهمية عرفتها المجتمعات الغربية ولعبت دوراً مهماً في رسم معالم ثقافتها الحديثة، ألا وهي مسألة فصل الدين عن الدولة والدخول في مجتمع مدني. ولا يعرف معنى هذا الفصل إلا من ذاق تحكم العقلية الدينية في كل شاردة وواردة (من المهد إلى اللحد، ومن السلف إلى الخلف) وتقديمها إجابات جاهزة

عن كل الأسئلة الممكنة وذلك بهدف احتلالها عقل الإنسان والغاء دوره بالكامل، فلا يعود ثمة حاجة إلى التفكير طالما أن كل شيء مفكر فيه سلفاً، من البداية إلى النهاية، إلى الأبد. إن ابتكار المجتمع المدني يوازي في أهميته اكتشاف الحوار مع بعض فلاسفة اليونان القدامى، حوالي القرن الخامس قبل الميلاد. الحوار بمعنى الجسرة على الشك والتردد والتوافق والاختلاف، مقابل اليقين الديني المطلق والمحرمات والدوغماتية الإيديولوجية والطغيان الدموي...

من هذه الزاوية بالذات، يكتسي الكلام على الحداثة في العالم العربي طابعاً خاصاً، كما تتحدد معالم النقاش طرح موضوع الحداثة في

مجتمعات قائمة على بنى تقليدية في جميع المرافق والمجالات. لقد حاول الشعر العربي الجديد أن يحاور الحداثة التي انطلقت في الغرب، لكن المشاركة في هذا الحوار اقتصر على عدد من الشعراء الذين يملكون أدوات معرفية ويتمتعون بوعي نقدي، ولم تتحول، بل ما كانت تستطيع وهذا أن تتحول، إلى تيار ينهض بمشروع ثقافي شامل. من هنا فإن القصيدة العربية الجديدة لم تصطبغ فقط بـ «جدار اللغة» كما عبر يوسف الخال، وإنما أيضاً بمفهوم الحداثة نفسه، ذلك أن حداثة الشاعر العربي فردية ومعزولة، بينما حداثة رامبو جاءت، كما أشرنا، مواكبة لتحولات كبيرة كانت تشهدها

علاقة رامبو مع المتصوفة تصل إلى نقطة يفرق عندها الإثنان ويتجه كل منهما في اتجاه مختلف إنها النقطة التي تعكس التباين بين الدين والدنيا

Le Mal.

Quand qu'on les vauchet rousé de la nuitelle...
S'efforçant tout le jour pour l'infirmité du ciel bleu,
S'efforçant tout le jour pour l'infirmité du ciel bleu,
S'efforçant tout le jour pour l'infirmité du ciel bleu,

Quand qu'on les vauchet rousé de la nuitelle...
S'efforçant tout le jour pour l'infirmité du ciel bleu,
S'efforçant tout le jour pour l'infirmité du ciel bleu,
S'efforçant tout le jour pour l'infirmité du ciel bleu,

Il est un jour, quand on a des rêves d'avenir...
Des rêves, des rêves, des rêves d'avenir...
Des rêves, des rêves, des rêves d'avenir...

Et c'est un jour, quand on a des rêves d'avenir...
Des rêves, des rêves, des rêves d'avenir...
Des rêves, des rêves, des rêves d'avenir...

Alfred Jarry

قصيدة «أحرف صوتية» بخط رامبو

إنها إعلان عن ولادة دائمة، أي عن نقض لما يمكن أن يستتب ويصبح اقتناعاً مبرماً وثابتاً، أو كما يعبر نيتشه: «كل يقين سجن».

يقول رامبو في الفقرة التي يستهل بها «فصل في الجحيم»: تسلّحت ضدّ العدالة / تورّيت، أيتها الساحرات، أيها البؤس، أيها الحقد. إليك أنت عهد بكنزي / استطعت أن أبعد في نفسي الرجاء الإنساني كله. سرّاً انقضضت انقضاض الوحش الكاسر على كلّ فرح لأخضع... هذا الشعر الذي يغوص في أعماق النفس البشرية هو شعر الرفض بامتياز. يتجلى هذا الرفض في نقد البنى العميقة للمجتمع ولكلّ المؤسسات السياسية والدينية والأخلاقية السائدة. الهمد هنا ليس من أجل الهمد فقط بل من أجل قيامة جديدة. وكما يقول إيف بونفوا في كتابه عن رامبو: «كان شعره، منذ البداية، تمزجاً، مثلما كان حباً خائباً، مثلما هو رغبة في حب جديد».

ضمن هذا الإطار، لا يحضر رامبو في الشعر العربي إلا في وصفه أفقاً مفتوحاً ومشروعاً للتغيير. يحضر كتجسيد لكتابة أخرى هي التقيض للساند والمألوف، ولذا كان

المجتمعات الأوروبية، ومن ضمنها المجتمع الفرنسي، في القرن التاسع عشر.

تنبع حداثه رامبو أيضاً من رؤية نقدية تنفتح على باقي الحضارات والثقافات وتستلهم منها. وهنا تكمن أهمية مشروعه الحداثي. هذا المشروع طالعنا بأشكال مختلفة في القرن العشرين لا سيما في مجال الفنون التشكيلية مع مبدعين كبار من أمثال هنري ماتيس وبول كلي وبابلو بيكاسو وألبرتو جياكوميتي وبيرنكوزي وهنري مور... وهكذا فإن عبارة «ينبغي أن نكون حديثين قطعاً» ليست شعاراً ناعلاً، وإنما هي دعوة إلى فعل وجود، وتنطلق من حاجة عميقة إلى التغيير الذي يدورنه لتحيل معاناة الحرية. تغيير اللغة، لغة الحواس ولغة العقل في آن واحد. استبدالها بلغة جديدة يستطيع الشاعر من خلالها القول، كما في العبارة التي يختتم بها قصيدته «خيماء الكلمة» («فصل في الجحيم»): «أعرف اليوم أن أحبي الجمال». ألا يهجس بهذه اللغة في «فصل في الجحيم» أيضاً، وبابتكار «أزهار جديدة، كواكب جديدة، أجساد جديدة...» وبتغيير الحب نفسه و«إعادة ابتكاره»، قبل أن يتكشف له خطأ ظنّه أنّه صاحب «قدرات خارقة» ستتيح له «امتلاك الحقيقة في نفس وجسد».

لقد أحدث رامبو قطيعة كاملة مع الشعر التقليدي بدفعه المشروع الشعري في مدارات جديدة، وبدعوته إلى بلوغ الذات العميقة وسبر الإيقاع العميق للحياة نفسها والاتحاد مع الكون. كان مسكوناً بهاجس تحرير الحواس والطاقات، يؤمن بـ «خصوصية الفكر» إيمانه بالمصيرة والحدس. هو الذي تعود أن «يفني حياته بالكامل، كلّ يوم»، يمتص بـ «لانهائية الرياضيات»، ويعلم بمستقبل غامض قد يكون الإنسان فيه «أقلّ توحشاً».

إلى جانب الظرفية الزمنية والتاريخية، ثمة قوّة حيّة غامضة تكثف المسيرة الرامبوية، وهي قوّة شبيهة بتلك التي تطالعنا في أعمال موزارت وباخ، وفي رسوم المغاور وفي الأخص مغارة لاسكو التي تجسد تحفة فنية من العصر الحجري وترقى إلى حوالى سبع عشرة ألف سنة قوّة بهيمية، غريزية وبدائية، في المقام الأول. تربط الزماني باللازماني، بالماورائي، البصيرة بالاستبصار.

أثره في النصّ الشعري العربي لا يطالغنا، كما ذكرنا، بصورة مباشرة، فهو حاضر على المستوى النقدي من خلال الإشارة أحياناً، كما عند أنسي الحاج في تصديره لمجموعته الشعرية الأولى «لن»: «الفنّ إنّما يجاري أو يموت. لقد جارى، والمصابون هم الذين خلقوا عالم الشعر الجديد» حين نقول رامبو نشير إلى عائلة من المرضى. قصيدة النثر بفت هذه العائلة». أحياناً أخرى يتجلى حضوره على المستوى النظري من خلال عدد ضئيل من الدراسات والأبحاث والنصوص النقدية، وتتوقف هنا عند عيّنة منها تتمثل في

إِنَّ الْقَصِيدَةَ الْعَرَبِيَّةَ

صوتين اثنين: صلاح ستيتية وأدونيس

حاول ستيتية إقفاء أثر رامبو في كتابين صدرا بالفرنسية عن دار «فاتا مورغانا»، الأول بعنوان «رامبو/ النائم الثامن» (١٩٩٢)، والثاني عنوانه «رامبو العذني» (نسبة إلى عذن) (٢٠٠٤)، كما خصّص لرامبو فصلاً من فصول كتابه «الترزين» (دار «جوزيه كورتى» باريس ١٩٩٥) في هذا الفصل، كما في الكتابين، لا يعتمد ستيتية على منهج البحث الأكاديمي بقدر ما ينطلق من تأملات ذاتية ومن أفكار تعتمد بصورة أساسية على حدسه كشاعر. وإذا كان ثمة نقاط مشتركة بين النصوص التي كتبها عن رامبو فهي تنتمي إلى الكتابة التأملية الحدسية التي تحاول أن تسهر غور المجرّد بمصباح، هو الآخر أحياناً، شديد التجريد.

في كتابه «رامبو/ النائم الثامن»، ينطلق ستيتية من حكاية أهل الكهف التي تتحدث عن «النيام السبعة» وعن غفلتهم التي استغرقت سنوات الداهل مفارقة. وهم لم يقطنوا

الجانب الليلي للعالم إلّا من أجل أن يقطنوا، كما ينبغي وحين تأتي الساعة، الوطن الخالد للهواء، بحسب، تعبير المؤلف الذي يحشد منذ البداية، بل منذ العنوان، المرجعيّات التراثية العربية كأدوات تساعده في تقريب رامبو من شمس الشرق وصحاريه. من حكاية أهل الكهف التي ورد ذكرها في القرآن، إلى استهلال الكتاب بعبارة للحلاج يتحدث فيها عن الفجر والأسد في عزّ

الصيف، ومن جلال الدين الرومي إلى «ألف ليلة وليلة»، يستحضر ستيتية أيضاً، كما يفعل في معظم أبحاثه وكتاباته النقدية، سواء تناولت الشعر الفرنسي أو الشعر العربي أو الحديثة في الإسلام، أسماء كتّاب وشعراء من أمثال بولدير، هوغو، كلوديل، فاليري، بروتون، سان جون بيرس وريشه شار... هكذا يخيّل إليه أنّه يجمع في عربة واحدة الشرق والغرب عبر بعض أصواتهما الأكثر إشراقاً. وهو إذ يجمع بين هذه الأصوات فلكي يقترب ممّا

يسميه البعض أيضاً «صوفية رامبو»، هل رامبو صوفي بالفعل؟ وما علاقته بالصوفية الإسلامية؟ يتساءل لكنّه سرعان ما يجيب أنّ رامبو الذي وضع على صدره في اليمن طلسماناً كتّب عليه «عبده رامبو»، مضى مع سرّه، ذلك أنّ الشاعر الفرنسي هو، بحسب تعبير ستيتية، «الماضي الأكثر روحانية بين الشعراء، والروحاني الأكثر تجسّداً بين البشر».

يتلفظ ستيتية بكلمة صوفية لكنه يترتّب في استعمالها، يتحدث عن صوفية رامبو مثلما يتحدث عن علاقته بمدينة باريس وبالكومونة. يقول عن «الإشراقات» إنها صيغة أخرى لهندسة العالم، كيف لا وصانعها موسيقى الروح. هو الرامي الذي يرمي في الظلام، يستعمل الكلمة الوحيدة التي لا يمكن أن يستعاض عنها بكلمة أخرى للامسة المجهول، لقول ما يتعذّر قوله.

لا يزعم ستيتية أنّ رامبو صوفيّ حتّى في «الحالة المتوحشة» التي أشار إليها كلوديل، لأنّه يعتقد أنّ ثمة تقاطعاً مع تجارب أخرى مقاربة، غير مرتّبة في الغالب، ثمة لقاء بين البحث الروحاني والبحث

الصوفي، بين مشروع رامبو الشعري والصوفية المشرقية وصوفية الشرق الأقصى، بدون أن يكون تابعاً لهما بالضرورة أو متماهماً معهما. هذا اللقاء يمكن أن يكون عابراً للأمكنة واللغات والثقافات المختلفة، أي أنّه يستقيم، وإلّا لا، بين شاعر فرنسي من القرن التاسع عشر وشاعر (أو خطاط أو فنّان) صيني أو ياباني من القرن العاشر، بين الشعر الصوفي وشعر الرن، الصوفية التاوية والرومنطيقية الألمانية. إنّه المسمّى إلى الانسحاب من

**الجديدة لم
تصلدم فقط ب
جدار اللغة، كما
عبر يوسف الخال،
ولمّا أيضاً بمفهوم
الحدّة نفسه،
ذلك أنّ حدّاته
الشاعر العربي
فردية ومعزولة،
بينما حدّاته رامبو
جاءت، مواكبة
لتحوّلات كبيرة
كانت تشهدّها
المجتمعات
الأوروبية.**



رامبو في هوار عام ١٨٨٢

رامبو في حلّة
مشرقية/ صوفية
ويعتبر أن شعره لا
يحتوي على أي أثر
مهم للثقافة اليونانية،
أو للثقافة اليهودية
- المسيحية،
ويستخلص أن
تجربته فريدة داخل
الثقافة الفرنسية
نفسها وغريبة عن

الشعر الفرنسي، وأن نصّه المفتوح على عالم التخيل
والطم والغربة السحرية، يعارض الثقافة الغربية التي
تتأسس على العقلانية المنطقية، بالنسبة إلى أدونيس،
يؤكد رامبو «ما كانت الصوفية العربية قد أكتته، تجربة
وكتابة، في كل ما يتصل، على الأخص، بتعطيل فعل
الحواس بنحية الوصول إلى حالة من الشفافية في
الشخص، تخترق كثافة العالم الخارجي المادي إلى
شفافيته، بحيث يسمع الشخص ما لا يسمع، ويرى ما لا
يرى». يدعم أدونيس رأيه بالإشارة إلى دعوة رامبو إلى
«تعطيل الحواس من أجل بلوغ المجهول» والتي يعبر
عنها الشاعر الفرنسي في رسالته إلى جورج إيزامبار
(١٣ آيار/ مايو ١٨٧١).

من هذا المنطلق يدعو أدونيس إلى قراءة النصّ الرامبوي
بالطريقة نفسها التي يُقرأ بها النصّ الصوفي. ويوضح
منهجه فيقول إنه لا يريد أن يبرهن، «وفقاً للمنهج
الأكاديمي، أن رامبو متأثر بالفكر العربي - الصوفي»،
لأن «التأثر قائم بوصفه ظاهرة تاريخية ترافق إبداعات
الإنسان بشكل وثيق، وبوصفه ظاهرة كونية». المهم،
بحسب أدونيس، هو «كيفية التأثر» أو كيفية استخدام
الذات المبدعة لمادة التأثر وعناصرها». ويرى أدونيس
أن حياة رامبو تذكر أيضاً بحياة الصوفي: «سلسلة
متقطعة يصعب حبكها في نسج متين مجموعة
تناقضات. فرارات وهروباً مفاجئة...»

موقف أدونيس بالنسبة إلى رامبو، كمثّل مواقفه وأفكاره
الأخرى التي طرحها في العقود الأخيرة سواء حول الشعر

العالم المنظور إلى الباطن تماماً كنظام أفسس السبعة الذين
هربوا من الاضطهاد ولجأوا مع كلبهم إلى مغارة فوجدوا
أنفسهم داخل نوم غريب سري لم يستيقظوا منه إلا بعد
انقضاء قرون، لبرهة من الزمن، «شهادة على القيامة».
في السياق نفسه، يستهلّ ستيتية كتابه «رامبو الغدني»
بعبارة من قصيدة «المستحيل» الواردة في «فصل في
الجحيم»: «كنت أرسل إلى الشيطان سفن الشهداء، أشعة
الغن، كهرياء المفترعين، حماسة اللصوص. كنت أعود
إلى الشرق وإلى الحكمة الأولى والأبدية». هذه العبارة
كانت مدخلاً للحديث عن اليمن وعذّن، وعن مرفأ عدن
الذي حطّ فيه رامبو رحاله صيف ١٨٨٠.

يتحدث ستيتية عن البحر الأحمر وهران، قبل أن يتناول
مشروع رامبو الشعري بما هو مشروع روحي بامتياز.
من جديد، يعود ويلتفت إلى جلال الدين الرومي وابن
عربي والحلاج مثلما يلتفت إلى جبرار دو نرفال وبودلير
وريلكه ودانتي، أو حتى إلى آية قرآنية، ساعياً إلى إعطاء
الإشارة شكلاً، مؤكداً روحانية الشعر لا صوفية الشاعر،
طالما أن الشعر موجود في الأصل، في تلك البدايات التي
حدّد رامبو ميلادها وجغرافيتها في الشرق.

في هذا الكتاب، كما في الكتاب الذي سبقه، لا يقدم
صلاح ستيتية إجابات بقدر ما يدور حول الأسئلة،
يسألها ويعيد طرحها ثانية ليعلمه أن الموضوع الذي
يتناوله لا يحتمل الجزم لفرط ما يكتنفه الغموض. يبدو
ستيتية كمن يحاور نفسه. يدور مثل شامبليون حول
الهرم بحثاً عن المفتاح الذي يساعده في اكتشاف السر،
أو على الأقل الاقتراب منه. ينظر إلى البعيد ليرى -
وبصورة أفضل - القريب الذي أمامه. القريب الذي لا
تمكن رؤيته بالعين المجردة، بل بالحدس والبصيرة.
والقريب هنا هو تلك الكلمات الغريبة التي تتراقص على
حافة الجنون والموت، والتي لا تبني بيتها إلا في الشعلة.
من أبرز الدراسات أيضاً حول رامبو وأكثرها إثارة للجدل
دراسة أدونيس وعنوانها «رامبو - مشرقياً، صوفياً».
أدونيس أكثر من توغل في هذا الموضوع. نشرت هذه
الدراسة في مجلة «مواقف»، العدد ٥٧، عام ١٩٨٩، ثم
في كتاب «الصوفية والسورالية»، دار الساقي ١٩٩٢.
وكما هو واضح من العنوان، يسعى أدونيس إلى إظهار

أو السياسة أو الدين، ومهما تباينت حولها الآراء - وهذا جزء من طبيعة السجال أصلاً - تقدم مساهمة فعلية في إحياء واقع ثقافي يعيش لحظة تراجع تاريخية... ينظر أدونيس إلى رامبو إذاً في وصفه «شاعراً مشرقياً/ صوفياً»، أي أن تميزه - كالتجربة السورية - تجربة صوفية تتناقض مع «الخنائية العقلانية الديكارتية التي تؤسس للمعرفة الموضوعية - العلمية في الغرب». غير أن قراءة رامبو هذه تغير تساؤلات كثيرة وتستدعي مواقف أوجزها بأربعة:

أولاً: يتوقف أدونيس عند دعوة رامبو إلى «تعطيل الحواس». لكن هذه الدعوة، وهي بمثابة بيان شعري،

تكتمل وتأخذ بعدها الأعمق في رسالة ثانية بعث بها الشاعر الفرنسي إلى بول دوميني (١٩٥٠ أيار/ مايو ١٩٧١)، أي بعد يومين من كتابة رسالته الأولى، وفيها أن «الشاعر يصير رائياً عبر تعطيل الحواس كلها. تعطيلاً طويلاً، عظيمًا وعقلانيًا». هذه العبارة يمكن أن تقدم مفتاحاً أساسياً لقراءة المفهوم الشعري الجديد الذي طرحه رامبو والذي لا تغيب عنه العقلانية. إنها تمثل الخطوة الضرورية لملامسة المجهول والاقتراب من الجوهر. أمّا الرؤى، كما جاء في الرسالة أيضاً، فلا يمكن للشاعر رؤيتها بالفعل إذا لم يضع «عقلانية رؤاه» وينعتق منها. لكن هل يمكن أن ننتعق من العقلانية إذا لم تكن موجودة كمرحلة أولى، كشرط أولي قبل تضميمها والتخلص منها. هكذا تبدو العلاقة هنا

بين الفكر والحدس، بين العقل والجنون، أكثر تركيباً وتعقيداً. لا يمكن إذاً التخلص من العقلانية إلا إذا كانت موجودة في الأساس، وتشكل مرحلة لا بد منها في هذا المسار الطويل والشاق. في هذه الرحلة التي تسمى إلى تجاوز الحدود الفاصلة بين الموجودات، بل إلى إلغائها بالكامل.

تتحضر الحاجة إلى الفكر كخطوة أولى وأساسية في هذه الرحلة أيضاً في رسالة أخرى كتبها رامبو في شارلغيف إلى بول دوميني وتحمل تاريخ أب/ أغسطس ١٩٧١، وفيها وردت العبارة الآتية: «كنت أطلب منك أن تدلني

على أعمال لا تشغلني إلا قليلاً لأن الفكر يتطلب فترات طويلة من الوقت». نلاحظ أن رامبو يشير هنا إلى الفكر بصورة مباشرة، ولا نتجنب الإشارة إلى الفكر من خلال الرسائل فقط وإنما أيضاً من خلال النصوص الشعرية نفسها والتي تحفل بالمفردات الآتية: الرياضيات، الحساب، العلم، الفكر، العقل والفطنة...

صحيح أن هدف رامبو تحرير الحواس وتجاوز العقلانية، لكنّه يعي أن التعاطي مع هذا العامل شرط من أجل تخطيه. فهل يمكن أن نفصل الدعوة اللاعقلانية عن محيطها العقلاني حتى ولو كانت رد فعل عليه؟

أراد رامبو أن يسرع العلم، أن يجعله في مستوى الحدس والحلم، أي قادراً على اختراق المجهول دفعة واحدة ويلمع البصر. لقد عول بالفعل على العلم، غير أن العلم لم يذهب بالعالم بالسرعة التي يريد! ولا بالطريقة التي يريد! «العلم لا يتقدم بسرعة كافية من أجلنا»، «العلم شديد البطء»... وهذا ما عبّر عنه في قصيدتيه «المستحيل» و«البرق» («فصل في الحجم») - فما كان منه إلا أن التفت إلى الشرق. مقرّ الشروق وموطن البدايات، كما التفت إلى عالم السحر والغيب والرؤى...

العالم المحسوس متأخر عن الرائي، فكيف يمكنه أن يعيش في عالم متأخر ولا يموت من السأم؟ هنا أيضاً، لا بد من الإشارة إلى أن رامبو طرح، منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى الأسئلة الجديدة التي طرحها، إشكالية العلاقة بين الشعر والعلوم. عالمان متوازنان متقاربان يختصرهما الفيلسوف

الفرنسي غاستون باشلار بأنهما «العالم المزدوج الجامع بين الكون وأعماق النفس البشرية». لكن أمام الإنجازات المذهلة التي حققها ويحققها العلم بوتيرة مسرعة وفي ميادين مختلفة، يبدو السؤال الذي طرحه باشلار في النصف الأول من القرن الماضي حول اللقاء بين الحدس الشعري من جهة، والإنجاز العلمي من جهة ثانية، أكثر تعقيداً، بل وتجد أنفسنا أمام أسئلة كثيرة تحتاج إلى دراسة وتأمّل. هل يمكن أن نقرأ رامبو الآن، خاصة في ما يتعلق بموقفه من العلم وبرؤيته الملونة لـ

شعر رامبو يعي

المصير المساوي

للإنسان، يقف

عند عتبة «الحياة

الحقيقية، لكنه

يعود ويدرك

استحالة بلوغها،

ويعرف أنها في

مكان آخر ليس من

طبيعة المكان الذي

يحتوينا، يجهر بها

وينادينا



نقد البني التي قام عليها الغرب خروجاً على الغرب بل تجاوزاً له من داخله عندما تصبح النزعة الإنسانية هي المشروع الأكبر الذي تبطل معه الحدود فيصصبح عندئذ رامبو

فرنسياً - غريباً بمقدار ما هو ابن هذا العالم. ولا يعود بعدها من حاجة إلى القول مع رينيه شار إن «رامبو هو أول شاعر لحضارة لم تظهر بعد». من جهتها، خرجت الصوفية الإسلامية من ثقافة محدّدة وتجاوزتها، تطلعاً وأفقاً ولغة، لكنها بقيت جزءاً منها وصارت أيضاً جزءاً من الإرث الإنساني والكوني على السواء.

إلى ذلك، تمكن إضافة إشارتين، الإشارة الأولى أن التجربة الصوفية لا تقتصر على العالم الإسلامي فقط، بل تطاول العالم المسيحي الشرقي والغربي بروافده المتعددة. هناك كذلك التجربة الصوفية في آسيا، بل وفي الغرب نفسه مع أسماء كثيرة نذكر منها، على سبيل المثال، ميتر إيكارت، تيريزا الأبلية، يوحنا الصليب، برنارد دو كليرفو، أنجلوس سيلسيوس... أما الإشارة الثانية فهي أن التصوف الإسلامي انتهى كتجربة وإبداع في القرن الثالث عشر فيما الرؤيا الشعرية لا يمكن حصرها في زمن محدّد. الصوفية الإسلامية لا يمكن أن نغزلها عن فكر ديني يرقى إلى القرون الوسطى، فيما رؤية رامبو الشعرية مفتوحة على الأسئلة والتغير وتتزامن مع مرحلة فاصلة في تاريخ التقدم العلمي والثورة الصناعية، وفي تاريخ الفكر أيضاً. أكثر من ذلك، لا يمكن تجريد رامبو من بعده المسيحي. فلئن كان شعره «دنيوياً» إذا جاز القول، وقادراً على الجمع أحياناً بين «الروحانية» والفجور، ولئن كان ينطوي على نقد للدين وللثقافة الدينية، فهو مشبع بالمرجعية الكاثوليكية وبالمفردات المسيحية، بخلاف نيتشه الذي التفت إلى ديونيزوس وإلى الثقافة اليونانية القديمة ككل.

«الأحرف»، كما كان يُقرأ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؟ هل تفتتح الثورة العلمية والمعرفية أمام الحلم، وضمن كميّات استعمال محدّدة، أفقاً جديدة غير معروفة، ويصبح كوبرنيك ونيوتن وأينشتاين، هم أيضاً، من مؤسسي رؤية شعرية جديدة؟ هل ينحسر الشعر بصورة نهائية أمام التقنية الحديثة وأنساق الاستهلاك، أم أن هذا الانحسار مرتبط بمرحلة تاريخية معينة وبأسلوب حياة معين؟ هل يستطيع الإنسان المحكوم عليه بالحبّ والحقد والموت أن يعيش بدون حلم وأسطورة واهتمام بالماوراء؟ وهل أن التعبير عن هذه الحاجات، إذا ظلت قائمة، سيَتخذ أشكالاً أخرى جديدة، وما هي؟

ثانياً، يحاول أدونيس أن يضع رامبو في موقع خارج الثقافة الغربية طالما أن «الهدس الشعري الرامبوي، بالنسبة إليه، هو حدس صوفي ومناقض لأشكال المعرفة الغربية - العقلانية». هنا أيضاً يطرح السؤال حول الموقف الفكري والعلاقة مع الفكر الغربي والثقافة الغربية بشكل عام. هل يكفي رامبو أن ينتقد أو حتى أن ينقض الثقافة الغربية حتى يكون خارجها؟ في هذا المعنى ما هو مصير جميع الفلاسفة والمفكرين الذين انتقدوا ثقافتهم نقداً جذرياً منذ عصر الأنوار حتى اليوم، من فولتير وديدرو إلى نيتشه، وفي الأخص نيتشه الذي انفض على الأسس الدينية لتلك الثقافة؟ قتل (الرمز المطلق)، في المعنى الفلسفي، أليس نقضاً للحضارة التي تسمى خطأ، الحضارة المسيحية - اليهودية؟ لكن هل يخرج هذا النقض من الثقافة الغربية أم من أحد أنساقها فقط؟ أين نصنّف كتاباً ومفكرين وفلاسفة وأعلاماً كباراً في العلوم الإنسانية من فرويد إلى فوكو وديريدا، ومن كلود ليفي - ستروس إلى إدغار موران وميشال سار إلى سائر الذين ينتقدون النسق الغربي في التحكّم بالعالم ويحذرون الغرب - غربهم - من الخراب الأكبر ويدعون إلى تغيير هذا النسق للحفاظ على نفسه وعلى البشرية جمعاء؟

إن جانباً مهماً من قوة الثقافة الغربية وحيويتها هو في قدرتها على النقد. الروح النقدي هو العلامة الفارقة لهذه الثقافة إذا ضيعتها يضيع وجهها المميز. هكذا لا يعود

انتهى؟ وهو مدرك أنه انتهى وهذا ما يشير إليه في القصيدة نفسها حين يتحدث عن «التطورات القاسية التي لحقت بالنفس منذ نهاية الشرق...»

الصحراء هنا، «صحارى الحب»، ليست مرادفاً للصوفية بل للعدم.

شرق آخر هو الشرق الذي سافر إليه رامبو، وهو غير الشرق التاريخي والأسطوري الذي عبّر عن دهشته به ونظر إليه كخلاص، وهو أيضاً بخلاف شرق فلوبيير وشاتوبريان وتيوفيل غوتيه ولامارتين، وبخلاف شرق الفنانين الفرنسيين في القرن التاسع عشر وفي مقدّمتهم أوجين دولاكروا وجان - ليون جيروم، أو حتى في القرن العشرين مع هنري ماتيس وبول كلي...

في هذا المعنى، لم يسافر رامبو إلى الشرق الذي حلم به، ولا إلى الأمكنة التي تذكّر، على الأقل، بذلك الشرق. اختار رامبو المركب الأصعب والأكثر شقاء، حين توجه إلى هرات وعدن للمتاجرة وليس للوقوف على هذا الأثر أو على ذاك الضوء. ولم يلق هناك، في تلك المرحلة، إلا النأي والوحدة والمنفي، وهذا ما عبّر عنه هو نفسه في رسائله إلى أهله.

...

شعر رامبو يعي المصير المأساوي للإنسان. يقف عند عتبة «الحياة الحقيقية» لكنه يعود ويدرك استحالة بلوغها، ويعرف أنها في مكان آخر ليس من طبيعة المكان الذي يحتويها. يجهر بها ويناديها. ثم يصمت محكوماً بظرفية وضعه الإنساني. صمت رامبو هو صمت الوعي بأن في هذا العالم «ما من أخوة بين الفعل والحلم»، بينما صمت الصوفي انغلاق وتعبير عن انبهار يفوق الوصف. صمت رامبو ليس صمت السعادة والنشوة بل صمت الخيبة واليأس. وليس امتداداً للكلام بل عدول عنه. إنه التعبير عن عدم قدرة الشعر - وقد مارس رامبو من خلاله فعل وجود كلياً - على القبض على المطلق وعلى «إعادة ابتكار الحب». إنه الصمت الجارح، الكاسر والمدوي... ولم يكن صمته بمثل هذه القوة لو كان الشعر، بالنسبة إليه، مجرد تجربة جمالية فحسب!

لقد أنهشه شعره قبل أن يدهش الآخرين. لفرط ما كانت واضحة رؤيته للعالم، ظن لوهلة ما أنها هي العالم، ثم تبدي له أنها غير ذلك تماماً. أنّ الذهب الذي طالعه في

نالتاً، كلام أدونيس على علاقة رامبو والصوفية ألا ينطبق على الكثير من الشعراء الرائيين في العالم من أمثال جيرار دو نرفال، ريلكه، هولدرلين ويودلير؟ صيغ أن رامبو ابتكر لغة جديدة داخل اللغة الفرنسية مثلما ابتكر الصوفيون لغة جديدة داخل اللغة العربية، وصحيح أن المسالك التي لجأ إليها رامبو قريبة، في بعض مناحيها، من مسالك الصوفية، لكن التوجه كان مختلفاً والتجربة مختلفة

انفتح رامبو على الثقافة الشرقية عموماً، والعربية والإسلامية في الأخص (وهو انفتاح من طبيعة أخرى غير التي عرفناها مع غوته وريلكه)، لكن علاقته مع المتصوفة تصل إلى نقطة يفتقر عندها الإنثان ويتجه كلٌ منهما في اتجاه مختلف. إنها النقطة التي تعكس التباين بين الدين والدنيا. الفرق جوهري إذا في تجربة كل من الصوفي ورامبو. الصوفي مؤمن بينما رامبو في موقع آخر. وهو لم يكن رافضاً فقط السلطة الدينية والشكالية المختلفة لكنه غير أيضاً، ومنذ طفولته في مدينة شارلغول، عن نغمته من ممثلي تلك السلطة، في السماء وعلى الأرض.

الصوفي بوصفته واضحة، هي الله الذي يمثل «الحياة الحقيقية». أما بالنسبة إلى رامبو، فـ «الحياة الحقيقية غائبة»، وستظل كذلك.

إذا كان رامبو والصوفي يسعيان إلى الخلاص من طريق الحب، وإذا كان الصوفي قد عثر على الحبيب وجاء نشيده كله صدى لمطوره عليه وتوقاً إلى الاتحاد به، فإن رامبو لم يكن ليعثر على موضوع عشقه، وما جناه كان قبض ربح. لذلك ومهما يكن من أمر اللقاء بين رامبو والمتصوفة، فإن ثمة فرقاً جوهرياً سيظل قائماً بين عبارتين، عبارة الصوفي «أنا الله»، وعبارة رامبو «أنا هي آخر»، والآخر هنا ليس هو الله أبداً، من جهة ثانية، يصل الانخراط مع رامبو إلى مكان مغلّق، بينما يصل مع المتصوفة إلى غايته القصوى.

رابعاً، ماذا عن علاقة رامبو بالشرق؟ هل نعرف عن أي شرق كان يتحدث الشاعر؟ في قصيدة «المستحيل» يقول: «كنت أعود إلى الشرق وإلى الحكمة الأولى والأبدية»، ثم بعد أسطر. «ذلك كله هو بعيد كفاية عن فكرة الحكمة في الشرق، الوطن البدائي؟». السؤال: هل هذا هو الشرق الذي توجه إليه رامبو، أم أنه توجه إلى الشرق الذي



المنزّل الذي أقام فيه بمدينة هرا بالمولد

الإطلاق ولما كتب الشعر، بل لكان توجه مباشرة نحو التجارة. التجارة أينما كان، وفي أي بقعة من الأرض، دونما حاجة للذهاب إلى «الشرق الحار»...
المفارقة أن رامبو ظل يحلم في السفر حتى النهاية. من البداية إلى النهاية، استولى عليه هاجس الرحيل، بل الهرب. من عبارته: «سأترك قريباً هذه المدينة لأذهب وأتاجر في المجهول»، إلى حديثه عن «أسفار ماورائية» في «إشراقات»، وصولاً إلى كلماته الأخيرة - أو ربما هي قصيدته الأخيرة - التي تلفظ بها عشية موته وكان، كما قيل، في حال من الهذيان: «أنا مطلول تماماً؛ إذ، أنا راغب في أن أكون على متن السفينة باكراً. قل لي في أي ساعة علي أن أنقل إلى السفينة»... -، ترتسم معالم الرحلة كلها. الذي أراد أن «يدفن في الظل شجرة الفير والشر»، أي أن يتخلص من الثنائيات والتناقضات القاتلة، كان هو نفسه تجسداً لتلك الثنائيات والتناقضات، وضحية من ضحاياها.

إنها صورة الأشياء الوممية تبرز مجدداً قبل ساعات من الرحيل. هكذا ينهي رامبو حياته من حيث بدأها، حالماً في السفر، في حب آخر، في حياة أخرى تكون حقيقة هذه المرة. وبين البداية والنهاية، كانت أيامه نزقاً لا يطفى لهيبه إلا الموت

الشعر، أي في الحلم، هو في الواقع مزيد من اليأس وكشوفه، والمعاني الكثيرة التي تنفتح عليها عباراته، مجرد أوهام أعواد ثقاب لا تقوى على ظلمة الكون الحالكة. هو المسرع من أجل إيجاد «المكان والطريقة» وجد نفسه خارج المكان والطريقة. في بعض عباراته صراخ يأتي من جوف العالم رامبو ضمن قلة من الكتاب نسمع صوته فيما نقرأ نصوصهم. الصوت الأعق. التدرجات اللامتناهية للصوت في هذا النص المقغم بالموسيقى، المدشن لـ «الإيقاع الجديد»

عندما أصبح رامبو واقفاً في الضفة الأخرى، ضفة المغامرة والتجارة، وبعدما عاش تجربة اصطدام الحلم بالواقع، لم يتردد في وصف نتاجه بأنه «عبيث، مضحك، مقزّز»، أو أيضاً، «مياه قذرة» كان مجرد مياه قذرة... كأنه، من خلال هذه العبارات، ينتقم - على طريقته - من توهج تلك الرؤية التي بهرت، فغير عنها. الرؤية التي امتزج فيها، بصورة نادرة، الروحاني المنزه بالأرضي الموحل والمتوحش والقذر.

يفيض الكلام حول رامبو وصوته وصمته، ليس ثمة صمت في العالم أحيط كهذا الصمت بالألفاظ وأثار كل هذه الأسئلة. كيف يصمت الرائي، وما الذي رآه ولم يفصح عنه؟

يفيض الكلام حول رامبو الذي يبقى بعيداً، «العابر بنعال من ربح» لا نثر عليه إلا في كلماته، وربما لا نثر عليه أبداً.

في ما وراء علاقتنا برامبو، وعلاقة رامبو بالشرق، تبقى إشارة أخيرة هي أن السؤال الذي طرحه رامبو حول الشعر والإنسان والعالم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لا يزال يتبدى حتى اليوم سؤالاً معاصراً. لقد تبلورت أبعاده في العقود الأخيرة أكثر فأكثر وبدت الحقيقة عارية تماماً ومعهما بدا العالم كيف يشيع بوجهه عن الشعر والفلسفة والأجاليات على العموم. يبتعد العالم عما كان لا يزال، حتى الأمس القريب، حاجة من حاجاته العميقة. وما كان سؤالاً حول مصير الإنسان وعلاقته بنفسه وبالمآراء، يبدو في الوقت الراهن كأنه من مخلفات الماضي السحيق.

أظن أن رامبو لو كان وُلد الآن لما حمل القلم على

* نواة هذا البحث صدرت في عدد خاص عن رامبو بمناسبة الذكرى المئوية لهيبه، في مجلة «أصدقاء رامبو»، العدد ٣٠، مارس ١٩٩١

القيمة الميتافيزيقية لمبدأ علاقات الارتباب

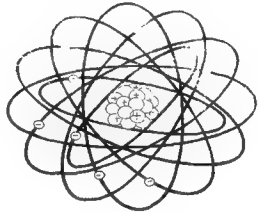
$$\Delta p \times \Delta q \geq \frac{\hbar}{2\pi}$$

عند فيرنر هيزنبرغ

محمد الصالح العياري *

المقدمة

بناء على التوجه الميتافيزيقي الذي يجعل الحرية هي الرابطة أو الرهان بالنسبة لموضوع بحثنا، حيث يمكن ان نعتبر المصادفة مظهرا للحرية وفرصة لتحقيقها. بمعنى ان الحرية يمكن ان تظهر بوصفها تجسيدا للمصادفة في الحقل الميكروفيزيائي. واذا انطلقنا من هذا التمشي، فان مبررات اختيارنا لهذا الموضوع، قد ارتكز على بيان الحضور المستمر للميتافيزيقا في نظريات المعرفة الفلسفية والعلمية، منذ ارسطو الى مرحلة العلم الجديد ما بعد نظرية الكم، مما يعني ان الميتافيزيقا لم تنقطع عن تطور الفلسفة والعلم وثمة ما يشير بقوة الى هذا الحضور المستمر في النظريات العلمية المعاصرة. ومن جهة ثانية سنحاول اختبار فرضية هذه القيمة الميتافيزيقية لعلاقات الارتباب عند هيزنبرغ بواسطة مسطرة التركيب المفهومي للمصادفة والحرية والضرورة التي حددناها للتحقق من هذا المشكل المطروح. أي اننا سنحاول ان نثبت ان المصادفة يمكن ان تكون تحقيقا للحرية وتجسيدا لها، ومن ناحية ثانية تشكل سلطة على الضرورة في ميدان الجزيئات الأولية Les particules elementaires- حيث لم يعد ثمة إمكانية للفصل بين الذات والموضوع في المستوى الميكروفيزيائي. ولان ادوات القيس أصبحت تؤثر بشكل واضح في الموضوع ومن هذا الموقع الجديد فان



تركيب الذرة

تتكون الذرة من نواة محاطة بضباب الكتروني النواة هي الجزء المركزي من الذرة وتتكون من بروتونات (جسيمات ذات شحنة موجبة) ونيوترونات (جسيمات متعادلة الشحنة) مترابطة فيما بينها. وتتركز في النواة كتلة الذرة جميعها تقريبا وشحنتها موجبة. يتكون الضباب الالكتروني من الالكترونات ذات شحنة سالبة تدور حول النواة بسرعة هائلة. تكون الذرة متعادلة الشحنة اعتياديا لأن عدد الالكترونات في المدارات الخارجية يساوي عدد البروتونات في النواة.



* باحث وشاعر من تونس

الذات (القياس) والموضوع (ما يقاس) أصبحا يتعاونان بالضرورة على صنع الشيء الخارجي، (وحدة الذات والموضوع) بل إن الجسيم corpuscle أصبح مزيجاً من الذاتية والموضوعية.

بناء على هذا الاندماج بين سرعة وموقع الجسيم في المستوى الميكروفيزيائي، يمكن القول إن إعادة اكتشاف دور المصادفة في هذا الحقل، قد مكن الحرية، أي حرية الجسيم وحرية الملاحظ في الظهور معا أثناء عمل القياس إذ سوف تترتب عنه جملة من الحقائق العلمية والنتائج الفلسفية التي يمكن رصدها تحديداً من وراء علاقات الارتباب عند هيزنبرغ. فإلى أي مدى يمكن القول بوجود قيمة ميتافيزيقية لهذه العلاقات؟ ثم ما هي ماهية هذه القيمة؟ وكيف يمكن ضبط حدودها داخل الخطاب الأبيستمولوجي أم خارجه؟ وهل يكفي القول بتجسيد المصادفة للحرية في المستوى الميكروفيزيائي، تأكيداً لهذه القيمة الميتافيزيقية لعلاقات الارتباب؟ أم انه يمكن الإقرار بوجود نتائج فلسفية تتضمن هذه القيمة؟ أم انها كذلك تبقى مجرد فرضية يتطلب التحقق منها تنزيل علاقات الارتباب في مشروع بناء وحدة نظرية علمية وفلسفية ومعرفية عند فيرنر هيزنبرغ؟

لاشك ان هذه المسألة ليست على غاية من التبسيط الفلسفي لأن قراءتنا الأولية لأثر هيزنبرغ في «الفلسفة والفيزياء» ومخطوط عام ١٩٤٢، وفي مؤلفاته

**ان هيزنبرغ،
يرفض فكرة**

**الاحتمية والسببية
في الفيزياء**

**الكلاسيكية ومفهوم
الشيء في ذاته عند**

**كانط، ورغم نقده
لفيزياء انشتين فإن**

**نظرية النسبية
قد ساهمت في**

**انهيار التصورات
القديمة**

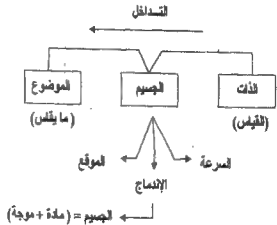
**والكلاسيكية حول
حقيقة المادة،**

**وغيرت مفاهيم
مطلق الزمان**

**والمكان، والاحتمية
العممة، والابدية.**

الآخرى، لا تسعفنا بالقرار المباشر بوجود قيمة ميتافيزيقية لملاقات الارتباب، حتى وإن أقررنا بالتعامل الذي يقيمه هيزنبرغ بين المادة والصورة عند ارسطو والنواة والجسيمات التي تتشكل منها الذرة في المجال الميكروفيزيائي هذا إضافة إلى التصورات الفلسفية التي انطلق منها لبناء نظريته في ميكانيكا الكم. صحيح ان هيزنبرغ قد بنى نظريته الفيزيائية على اساس تصور رياضي صوري على غرار ما ذهب اليه افلاطون وأرسطو اللذان قد ذهبا إلى القول بالحقيقة الصورية للأشياء والموجودات والتأسيس للمثالية. لكن صورة هيزنبرغ الرياضية سوف تقوم على اسس علمية مغايرة للتصور الذري القديم والفلسفي الأفلاطوني الأرسطي. ومن هذا المنطلق، تصعب مهمة تحديد القيمة الميتافيزيقية لعلاقات الارتباب إلا إذا نزلنا هذه الفرضية الممكنة في مشروع وحدة نظرية المعرفة عند هيزنبرغ. وبالتالي فإن رهانات هذا البحث هي التي ستفرض علينا استنطاق النتائج الفلسفية إلى حدودها القصوى، وهو ما عساه ان يكشف لنا عن فرضية هذه القيمة بالمعنى التأسيسي، أي ربما الكشف عن القول بوجود انطولوجيا جديدة للعلم المعاصر الذي قام على اساس نظرية الكم، وميكانيكا الكم، والنظرية التوحيدية الكبرى، ونظرية الفوضى.

إذا عدنا الآن إلى مسألة نظرية ميكانيكا الكم عند هيزنبرغ، وما يقرب عنها من نتائج فلسفية هامة والقول بالاحتمية، من مواقع تصور أنشتين وانصار الحتمية النسبية مثل كورنو، دي توش، كاليمنار ولوي دويرغلي في «المحاضرات» حيث سيقرن بدور الحتمية في بناء الحقيقة العلمية، وبالتالي قد ذهبوا إلى التقليل من دور المصادفة إلا في المجالات المحددة. في مقابل التخفيف من حتمية «لايلاس» العممة في حين ان أنشتين قد رفض دور المصادفة في انتقال «كمات» الضوء منفصلة في الفضاء، ببساطة، لأن



«الآلهة لا تلعب الزرد» ومن هذا الموقف بقي محافظاً على القول «بالمتمصل» Le contenu الذي قامت عليه الفيزياء الكلاسيكية. أما بالنسبة لعلماء مثل «ستيفن هوكينغ» و«هانز باقيل» و«لوي دوبروغلي» في مرحلة انتمائه لميكانيكا الكم، فإنهم قد أثبتوا صحة قوانين ميكانيكا الكم ومبدأ علاقات الارتباب عند هيزنبرغ، بمعنى أنهم أقروا بوجود نتائج فلسفية ترتبت عن هذا التصور الفيزيائي الجديد في المستوى الميكروفيزيائي. وهو ما يؤكد فرضية البحث عن وجود قيمة ميتافيزيقية يمكن أن تكشف عنها علاقات الارتباب. بالنسبة لمنهج البحث، عادة ما يتبع الباحثون في حقول العلم مناهج الاستقراء، والتفسير والاستنتاج، والنقد في المستوى الإستمولوجي، لكن خاصية فرضيتنا تتطلب منا أن نتبع خطوات منهج العرض والنقد والتأويل والاستنتاج، وهي طريقة رأينا صلاحيتها لمعالجة المشكل المطروح حول إمكانية وجود قيمة ميتافيزيقية لعلاقات الارتباب عند هيزنبرغ.

والآن ما هي الصعوبات التي يمكن أن تواجهنا في معالجة هذا البحث؟

إن الصعوبة الأولى تكمن في إثباتنا لفرضية البحث حول الإقرار بقيمة ميتافيزيقية لعلاقات الارتباب، وذلك نظراً لتعدد وجهات النظر العلمية والفلسفية حول هذا المبدأ.

الصعوبة الثانية تكمن في القول: إلى أي حد يمكن لوحدة الذات والموضوع في المستوى الميكروفيزيائي أن تؤسس لقيمة ميتافيزيقية لعلاقات الارتباب ثم ما هي حدود هذا الاندماج.

أما الصعوبة الثالثة فهي تتعلق بتحديد: أية قيمة فعلية بالمعنى التأسيسي لهذه القيمة الميتافيزيقية؟ ومن جهة ثانية، فإن هذه الصعوبات التي سيتمخض عنها هذا البحث، تتجاوز مع بعض الصعوبات الأخرى التي نرى وجاهة طرحها، ثم صلتها بهذا المشكل: وهي، إذا نظرنا على أساس نظرية انشتين إلى مبدأ تكافؤ الطاقة والكتلة (الطاقة = الكتلة) $(E = mc^2)$ ، حيث أن الكتلة تحولت إلى طاقة. على هذا الأساس نلاحظ في الفيزياء

المعاصرة، أن الموضوع قد انقلب رأساً على عقب، إذ كيف يمكن للإنسان انطلاقاً من اكتشاف تكافؤ المادة والطاقة، أن يحقق الطموح (كل شيء أصبح طاقة) في بناء منطق جديد للفهم والتحليل والتفسير مغاير كلياً لكل ما عرفه الإنسان في ظل تحول المادة إلى طاقة بمعنى كيف يمكن للطاقة أن تساهم في التأسيس لمنطق جديد (وعني جديد) في نسق منغل عن المادة؟ ثم كيف يمكن النظر إلى فصل الإنسان كطاقة عن المادة (الجسم)؟ وهل يمكن أن يتحول الإنسان إلى طاقة. في نسق كوني طاقي منغل أو الكائن - الطاقة. وهل يحقق العلم مثل هذا التحول انطلاقاً من أن كل شيء أصبح طاقة؟ إن مثل هذه التساؤلات الفرعية، تشكل ضرباً من الصعوبات التي يتعين علينا الاستئارة بها في مستوى معالجتنا لهذا البحث. ذلك أن من شأنها أن تعزز التأكيد على إمكانية وجود قيمة ميتافيزيقية لعلاقات الارتباب عند فيرنر هيزنبرغ؟ كما لا يمكن أن يفوتنا في سياق هذا البحث، إشارة مسألة الحرية ومدى الصعوبة التي تطرحها في المستوى الميكروفيزيائي ذلك لأنها أصبحت على أرضية المصادفة تحدد موضع وشروط حركة الجسم (اللاكترون) في ظروف محددة، وترتبط على نحو وثيق بالموقع الذي يتخذه الملاحظ العلمي، وإبارادته وبأدوات القياس، وهي كلها من العوامل المؤثرة في بناء الحقيقة العلمية، وتحديدًا في حقل الجسيمات الأولية. وهي مسألة ارتأينا معالجتها في مراحل لاحقة من تقدم هذا البحث وذلك نظراً لضرورات منهجية تتطلب منا مزيد التعمق والدرس بعد الإقرار ببعض هذه الصعوبات، نرى لزاماً علينا وتطبيقاً لخطوة البحث، أن نتناول تحديد مصطلحات الضرورة والحتمية والمصادفة، فهي التي ستركز عليها مضامين بحثنا وتوجه مشكلته ومساراته نحو مهمة الكشف عن القيمة الميتافيزيقية لعلاقات الارتباب.

أولاً: ما هي الضرورة اصطلاحاً ومفهوماً، وما هي صلتها بالحتمية، ثم ما هي مكانتها بالنسبة للحتمية والمصادفة والحرية. وهذا ما يتيح لنا مباشرة الدخول في معالجة هذا الموضوع.

فان العلماء في المجال الميكروفيزيائي يفسرون حركة الجسيمات الأولية بالمصادفة ويجعلون منها سلطة على الضرورة وتجسيدا للحرية.

ومن جهة ثانية فإذا كانت بعض اتجاهات العلم الحديث تفصل منهجيا بين الضرورة والحتمية أو السببية والحتمية فإن الاتجاهات العلمية الانجلوسكسونية، تجعل من الضرورة والحتمية شيئا واحدا. ومثلما سترى خلال عرضنا في هذا البحث، فإن نظرية وميكانيكا الكم ونظرية الفوضى سوف تحدث قطعية مع كل التصورات الفيزيائية الكلاسيكية التي قامت على مفهوم الحتمية والضرورة وسوف تشكل المصادفة والاحتمال اهم مفهومين اساسيين يمكن ان تفسر بهما كل شيء خاصة في مستوى الجسيمات الأولية. وتشكل اليوم نظرية الفوضى المجال الذي يعود فيه كل شيء الى العشوائية والمصادفة، بدءا بالظواهر العادية التي نشاهدها في الحياة اليومية، وصولا الى ما يجري داخل الذرة والكائنات الفيزيائية الدقيقة. ان عصر العلم الجديد، هو عصر المصادفة بامتياز.

الإطار العلمي والفلسفي لنشأة ميكانيكا الكم

ينطلق هيزنبرغ في الفصل الاول : «الفيزياء والفلسفة» مؤكدا على فكرة التقاليد القديمة والحديثة لوضع منهج لبناء نظرية جديدة في العلم اذ يرى «ان افضل طريقة لتناول مشاكل الفيزياء الحديثة، ربما تكمن في اعادة رسم تاريخية الطريق - chemin - الذي سارت عليه نظرية الكم. وفي الحقيقة ان هذه النظرية لا تمثل سوى جزء صغير من العلم الحديث، لكن حصلت في هذه النظرية التغييرات الأكثر جذرية. وان في ظل الشكل النهائي لميكانيكا الكم، تكثفت الافكار الجديدة للفيزياء الذرية» (١).

بهذا التوجه سيضبط هيزنبرغ منهاجا خاصا، لم يذهب فيه الى تقديم عرض تاريخي لتطور النظريات الفيزيائية، كما ان هذا المنهج لم يتبع تسلسلا زمنيا كرونولوجيا ليحلل من خلاله تجدد الأفكار في الفيزياء، بل قدم في المقابل اطارا فلسفيا وعلميا لتطور ميكانيكا الكم كجزء صغير ينتمي للفيزياء الحديثة. وان هذا التمشي المنهجي الخاص، سوف يضبط المسار

يقر معظم الفلاسفة الطبيعيين ان للضرورة معاني متعددة ولها استخدامات كثيرة نجدها في حياتنا اليومية وهي أنظمة المعارف البشرية، وعلى اساس هذا التعريف الأولي الذي استندنا فيه الى الموسوعة الفلسفية العربية، ان الضرورة في المجال الحتمي تحكم كل شيء في المستوى البشري والطبيعي وبهذا نستطيع ان نميز بين ثلاثة أنواع للضرورة وهي:

أولا الضرورة المنطقية: $[C \rightarrow B] : [A \rightarrow B]$ وهي التي يقتضيها مبدأ عدم التناقض وثانيا الضرورة الطبيعية وهي ضرورة الامر الواقع، وثالثا الضرورة المعنوية وهي ضرورة النظام المثالي. وإذا عدنا الى الضرورة في مجال الطبيعة فهي ما يجعل الشيء يتحدد كما هو عليه في الواقع، فيحدد بالموقع والحادثة والحركة والقانون، مثال ان الجسم يسقط بسبب قانون الجاذبية $P=mg$ أي ان ظاهرة السقوط محكومة بالضرورة التي يفرضها قانون السقوط، ويمكن القول هنا بوجود ضرورة داخلية وضرورة خارجية كمظهرين طبيعيين يتحكمان في ظاهرة السقوط وهو أمر له أهميته في ابراز مكانة الضرورة في مجال الطبيعة.

في حين إذا تناولنا مفهوم المصادفة، فان معظم علماء الحتمية يقولون انها ليس لها جذور في جوهر الظاهرة لكن دورها ينحصر في التأثير على الظواهر الأخرى بينما يرى «لالاند» LALANDE في تعريفه للمصادفة عند F. Rauh و J. Lechelier و E. Goblot حيث يعرف هؤلاء المصادفة (حسب أرسطو) «اذ هي الضرورة العرضية للحوادث الفاصلة التي تتشعب بالفاتية» اما عند F. Mentre فإن المصادفة هي «لقاء الضرورة الخارجية بالفاتية الداخلية للحوادث». ان هذا التعريف عند لالاند ليس مفهوما بما فيه الكفاية وفي المقابل يعرف J. Lechelier المصادفة اذ يرى فيها غير معينين: «الغياب الكلي لكل معقولة محددة» بينما يذهب الفيزيائي «هانز باقيل» في تحديد عملي للمصادفة اذ هي «الحقيقة التي لا يمكن الانتصار عليها» وفي هذا السياق من التحديد المفهومي، إذا كان معظم علماء الحتمية يجعلون من الضرورة مفهوما يحكم كل شيء في مجال الظواهر المرئية او الظواهر الماكروسكوبية،

Les corps noirs بعدة صعوبات لم تستطع التجارب السابقة حلها لكن «بلانك» عام ١٨٩٥ حاول ان ينقل الموضوع من حقل الاشعاع الى حقل الذرة المرسله للاشعاع، ورغم ان هذا التحويل لم يلق ايا من تلك الصعوبات التي واجهت موضوع الاشعاع فانه تناول تلك الوقائع التجريبية وانطلاقا من النتائج التي توصل اليها كل من «كيرلبوم» و«روبنز» عام ١٩٠٠ توصل بلانك الى استخدام تلك النتائج ليجد حولا رياضية للقياسات، الجديدة، الى ان توصل اخيرا الى وضع قانون:

الاشعاع الحراري RAYONNEMENT THERMIQUE (٢)

ان الفكرة الجديدة عند «بلانك» قد كشفت ان الطاقة لا يمكن ان تشع او تمتص إلا «ككوانتا» غامضة للطاقة. وهذه الفكرة الجديدة التي اثبتتها التجربة الفيزيائية في المجال الذري لم يكن من السهل تقبلها في اطار الفيزياء الكلاسيكية وفي الحقيقة فان هذه الخطوة الحاسمة كان «انشتين» قد ساهم في تحقيقها (الاشعة الضوئية) حيث تصور ان كل «كمة» او «كوانتوم» مطلق على انه ينتقل في الفضاء على هيئة وحدة متماسكة لا تنقسم، او حزمة من الاشعاع لا تنكسر وقد سمي هذه الحزمة «سهم الضوء» وهو نفس تصور «بلانك» الذي توصل أيضا الى افتراض ان الذرة لا يمكنها ان تطلق «كمات» quantum منفصلة الاشعاع الا على هيئة وحدة كاملة او كمات.

على اساس هذه الفرضية افضت النتيجة الى اثبات «ثابت بلانك» $(\frac{h}{2\pi})$ «وهو الحد الذي دونه لا يمكن ان تجري عمليات القياس في المستوى الذري لكن «نيلزبور» قد افترض ان الجسيمات النهائية للمادة، لا تتحرك في الفضاء كسلسلة متصلة بل انها تتفزز كحيوانات الكفر. ثم بإيجاز جاءت اكتشافات «ديراك» و«شرودنجر» و«سلاتر» الذين اقروا من مواقع نظرياتهم في الفيزياء الرياضية في المجال الذري بالتصور الجذري والثوري لفرضية بلانك التي قالت بالوصف المغتفل للضوء عن تصورات الفيزياء الكلاسيكية على ارضية تراكم هذه الانجازات بقول هيزنبرغ لقد اصبحنا ننصوّر الضوء كأموّاج كهرومغناطيسية حسب

العلمي الفيزيائي الذي نشأت فيه هذه النظرية، منذ ظهور نظرية «الكوانتا» و«بلانك» حتى اكتشاف مبدأ علاقات الارتياح ومن هذا المنطلق سيسعى هيزنبرغ الى مناقشة افكار الفيزياء الحديثة وقوانينها بلغة لن تتورط كثيرا في استخدام التجريدات التقنية والعلمية للمفاهيم والاسس الفيزيائية لميكانيكا الكم. بل انه سيفسر وينتقد هذه الافكار الجديدة، ويقارن نتائجها الفلسفية مع بعض التقاليد القديمة والحديثة في العلم والفلسفة

تنفيذا لخطة هذا المنهج وبناء عليه، سوف يكشف هيزنبرغ عن وجه آخر في مجال التطور العلمي الحديث وهو اكثر اهمية، يتمثل اليوم في التجهيزات التجريبية والمخبرية الضخمة والمعقدة التي اصبح يتطلبها البحث في الفيزياء الذرية التي ساهمت في تحديد تطور مسار الفيزياء الحديثة، منذ «هويغنز» و«فولت» و«فارادي» ومن جهة اخرى يشير هيزنبرغ الى اشكال التعقيد التي لم تكن مشجعة في بعض مجالات ميكانيكا الكم، ويعود ذلك الى النتائج القصوى التي ترتبت عنها طرائق «نيوتن» و«غوس» او «ماكسويل» لكن التغيير الذي شمل الواقع كما ظهر في ميكانيكا الكم لم يكن استمرارية للماضي، وانما يعود بالاصل الى القطعية الحقيقية التي حصلت في بنية العلم الجديد والتي أدت الى انهيار الحتمية في الفيزياء الكلاسيكية. وسوف يشكل اكتشاف «بلانك» لـ «الكوانتا» البداية الفعلية لنشأة الفيزياء الذرية ولميكانيكا الكم. وان هذا الاكتشاف لن يحدث فقط بناء حقائقي فيزيائية جديدة في المجال الذري وانما سوف يكشف بنفس الدرجة عن تصورات فلسفية حديثة ستساهم بدورها في تجديد بنية العقل ذاته.

على هذا الاساس، فان تطور الفيزياء المعاصرة يعود الى ثورة «الكوانتا» عند «ماكس بلانك» ونظرية النسبية الخاصة والعامّة عند «انشتين» التي أدت الى انهيار قوانين الفيزياء الكلاسيكية وعجزها عن تفسير ما يجري في مجال الجسيمات الأولية. وعلى صعيد هذه الفيزياء الجزيئية ما قبل اكتشاف «بلانك» «لكاننوم الطاقة» Quantum d'energie مر إشعاع الاجسام السوداء

نظرية «ماكسويل» أو كوانتا من الضوء في شكل حزمات من الطاقة تتحرك في الفضاء بسرعات عالية. ويسند هيزنبرغ نظرية الكم الى طريقتين مختلفتين الطريقة الاولى. طريقة مبدأ التوافق *Principe de correspondance* عند «نيلزبور» بين الصورة الجسيمية والصورة الموجية للضوء وقد وقع التخلي عن هذا المبدأ. وسوف نبين اهمية هذا التصور في مراحل اخرى من هذا البحث. وقد استخدم «بور» التحليل الرياضي في اكتشاف هذا المبدأ وأن التصور الرياضي قد افضى عام ١٩٢٥ الى بناء صورية رياضية *Un formalisme mathématique* قد اطلق عليها ميكانيكا المصفوفات.

حيث تم تعويض معادلات الحركة في ميكانيكا نيوتن بمعادلات «المصفوفات» *Les matrices* وقد بينت ابحاث «ماكس بورن» و«دي جوردان» و«ديراك» او «المصفوفات» التي تمثل موقع وسرعة الالكترون لا «تتبادلان» *ne commutent pas* وان هذه الواقعة قد كشفت بوضوح الاختلاف الاساسي بين ميكانيكا الكم والميكانيكا الكلاسيكية» (٤)

الطريقة الثانية: قد تم استنتاجها من فكرة الموجات الجزيئية «لدويروغلي» - «شرودنغر» سميت هذه الطريقة بـ: «الدوال الموجية» *Les fonctions d'ondes* أي القول بالصورة الجسيمية والصورة الموجية معا. وبناء على هذه النتائج ينتهي هيزنبرغ الى اننا اصبحنا نجد أنفسنا أمام صورية رياضية متجانسة نستطيع تعديدها بطريقتين متساويتين: اما ان نخطق على العلاقات القائمة بين «المصفوفات» او من «الدوال الموجية» «لكن هذه الحلول الرياضية الصورية لم تتوصل الى حل التناقض القائم بين الصور الجسيمية والصورة الموجية» (٥) لكن الخطوة الاكبر سوف يقوم بها «بور» «كرامر» «سلاتر» عام ١٩٢٤ الذين حاولوا حل التناقض الظاهر بين الصورتين من خلال مفهوم الموجة الاحتمالية *Onde de probabilité* وان هذا التناقض سوف يتم حله من هنا فصاعداً على اساس تفسير الطبيعة الموجية للاشعاع اذ يبين جيمس جينز ان التجربة أصبحت تقدم لنا الدليل المقنع على ان الاشعاع يطلق ويمتص ليس على هيئة وحدات كاملة اذ

لا يوجد ما يوضح ان هذه الكمات تنتقل في الفضاء دون ان تنفصل *discontin* كما افترض انشتين ذلك وهو امر لا يمكن ان يتحقق لأنه لا يمكن للاشعاع ان يدلنا على وجوده سواء من خلال حواسنا او اجهزتنا إلا في نهاية رحلته عندما يتفاعل مع المادة (٦) وقد رأينا كيف ان دويروغلي - شرودنغر قد توصلا الى اكتشاف الصورة الجسيمية والصورة الموجية للاشعاع كوجهين متميزين وقد سادت هذه النزعة لزمع معين فالصورة الاولى تقدم الاشعاع على انه جسيمات والصورة الثانية تقدمه على انه موجات. ومن الواضح ان الصورة الجسيمية هي الانسب عندما يسقط الاشعاع على مادة وان الصورة الموجية هي الانسب عندما ينتقل في الفراغ. ان الضوء اذن يتألف من جزءين: الجسيم - الموجة. «لكن الامر اوضح لاحقا على عكس هذا التصور فالصورة الجسيمية والصورة الموجية لا تجسمان شيئين مختلفين بل جانبين لشيء واحد... ومن هنا اصبحنا ندرك ان العلاقة بينهما هي علاقة تكامل وليست علاقة اضافة. فما ان تظهر خواص الضوء (الاشعاع) الجسيمية حتى تختفي خواصه الموجية والعكس بالعكس» (٧) لكن فكرة الموجة الاحتمالية سوف تشكل تطورا جديدا على صعيد الفيزياء الذرية، اذ يرى هيزنبرغ انها تعني ما يتجاوز هذا المفهوم، انها تهدف الى تحقيق شيء ما، ان الموجة الاحتمالية هي «تحويل» *Version* - للمفهوم القديم: المادة - *Potentialité* في فلسفة ارسطو «انها تحشر شيئا ما يتوسط بين فكرة الظاهرة والظاهرة نفسها، أي انها تشكل نوعا من غرابة الواقعية الفيزيائية وبمسافة متساوية بين الممكن والواقع» (٨) من هذا المنطلق سوف لا يكشف هيزنبرغ عن خيطه الفلسفي الناظم لتصوراته العلمية التي سيجاول اسنادها الى أرضية فلسفية بالمعنى الحديث وسيظهر هنا الدور الجديد للملاحظ العلمي في مدرسة كوبنهاجن وكيفية انتقاله من الممكن الى الواقع في الفيزياء الذرية، ذاك انه اصبح يتدخل ليس في ضبط حدود الظاهرة او الواقعة الفيزيائية وانما اصبح يساهم في صنعها.

ويفعل هذا الخلق، فان الطابع الفلسفي سوف يسفر عن

الفيزيائي، لكن مع الاختلاف في شروط وبنيات العقل العلمي قديما وحديثا.

وعندما يتناول هيزنبرغ تطور الافكار الفلسفية منذ ديكارت، ثم الوضع الجديد لنظرية الكم فهو يرى ان فلسفة ديكارت قد اقامت فصلا بين المادة والعقل، بين الوعي والجسم، أي ان الارضية الفلسفية عند ديكارت قد اختلفت جذريا عن الفلسفة اليونانية القديمة.

«هنا نقطة الانطلاق ليست تحديد الجوهر، او مبدأ التأسيس، وانما البحث عن نظرية جذرية. ولقد تطفن ديكارت الى ان ما نعرفه عن وعينا هو أكثر يقينا مما نعرفه حول العالم الخارجي» (١١)

وقد أدى هذا التصور الجديد عند ديكارت الى فصل خبير بين الوعي والمادة (والخالق انطلاقا من اثبات حقيقة الكوجيتو. وان هذا الفصل سوف يكون كليا. ان الخالق هنا سينفصل عن الأنا والعالم، أي سيبقى فوق هذا الأنا والعالم.

وفي نقده لفيزياء آنشتين، فان هيزنبرغ، قد بين ان هذا الاخير قد اتخذ من الواقعية الدوغمانية ارضية لعلوم الطبيعية: بينما نظرية الكم فهي على عكس هذا التمشي، لأنها في حد ذاتها تعتبر مثالا لإمكانية تفسير الطبيعة بواسطة القوانين الرياضية البسيطة، دون اللجوء الى الواقعية الدوغمانية، وفي المقابل ذهبت الواقعية الميتافيزيقية أكثر من الواقعية الدغمانية، اذ اعلنت ان «الأشياء توجد واقعيًا» (١٢) وهذا ما ذهب ديكارت الى تحقيقه. وفي هذا السياق من نقد هذه الاشكال التقليدية للواقعية بوجهيها المذكورين، فان هيزنبرغ، سوف يرفض فكرة الحتمية والسببية (١٣) في الفيزياء الكلاسيكية ومفهوم الشيء في ذاته - la chose en soi - عند كانط كذلك فان نظرية النسبية عند آنشتين، قد ساهمت في انهيار التصورات القديمة والكلاسيكية حول حقيقة المادة، وغيّرت مفاهيم مطلق الزمان والمكان، والحتمية المعممة، والابدية. وفي مقدمة هذه الاكتشافات، ان موضوع السببية لم يعد مطبقا في ميكانيكا الكم، وان قانون حفظ الطاقة لم يعد حقيقيا بالنسبة للجسيمات الأولية. كما ان علماء ميكانيكا الكم لا يرون كيف يمكن تطبيق مفهوم (الشيء في ذاته)

قيمتها العلمية عند هيزنبرغ حين يتناول نظرية الكم وعلم الذرة. إذ ينطلق من مقارنة فيزيائية فلسفية، تقوم على نوع من التقابل بين نظرية هيرا كليط والفيزياء الحديثة تحت مآس الحراك الفلسفي للمعلم وتوجيه مضامينه نحو قيام نظرية موحدة للمعرفة الانسانية. وفي هذا السياق يقارن بين مفهوم هيرا كليط للآثار في العلم القديم ومفهوم الطاقة في الفيزياء الحديثة. ومثلما تفتن جميع الاشياء في النار وتعود اليها كمبدأ كلي للخلق، كذلك «فان الطاقة تتحول فيها كل الاشياء وتتكون منها الجسيمات الأولية، لهذا فهي جوهر مادي مثل النار لأن كميتها الكلية لا تتغير وإذا كانت نار هيرا كليط هي ذلك «اللوغوس» الابدئي الحي، مبدأ الحركة والتحول والتغير، كذلك فان الطاقة تتحول الى حركة، وحرارة، وضوء، وكهرباء فهي اذا ذلك الوجود المادي الحي. وان انشتين هو الذي اكتشف ان الكتلة هي الطاقة أي $E=mc^2$ ان كل شيء اصبح طاقة» (١٤)

كذلك ان الفيزياء الذرية القديمة عند ديموقريط ترى ان الكون يتألف من ذرات لا تنقسم في الفراغ، وهي تتصادم وتتجاذب فيما بينها بفعل قوى الجذب. إن هذه النظرة الفيزيائية الميكانيكية القديمة التي تحكمها ضرورة التصادم والجذب، يتخذ منها هيزنبرغ موقفا نقديا. اما بالنسبة لفلسفة افلاطون وفي الفيثاغورية، فان الجسيمات الأولية ليست خالدة، فهي اذا قابلة للتحويل الواحدة في الأخرى. وفي المقابل نستطيع: «أن نتقدم بعيدا بهذه المشابهة بين النظريات في الفيزياء الحديثة والفيزياء الافلاطونية والفيثاغورية القديمة. ان الجسيمات الأولية في (التيميه) - Timos - افلاطون ليست جواهر وانما هي أشكال رياضية» (١٥) على هذا الاساس سوف يمنع افلاطون ذرات ديموقريط المنفصلة في الفراغ شكلا من الاتصال. وبهذا ستتحول هذه الجسيمات الذرية الى كيانات عقلية ولكنها بالمعنى المحض. وعندما يعود هيزنبرغ الى فيزياء ارسطو، فانه سيستخدم التماثل بين فيزياء ميكانيكا الكم، والفيزياء الافلاطونية والارسطوية وذلك للكشف عن متشابهات التصورات الفلسفية والرياضيات التي حكمت تطور الفكر

المجرد على عالم الجسيمات، لأن هذا المصطلح يعتبر مفهوماً معقداً. إن كانط يعترف أننا لا نستطيع الحديث عن (الشيء في ذاته) لأن ما هو معطى لنا هو موضوعات الإدراك. لكن كانط أيضاً يفترض أننا نستطيع ربط أو تنظيم موضوعات الإدراك هذه وفقاً لمفهوم هذا (الشيء في ذاته) وفي محاوره دوائر بين فون فايتسكير، وكارل، وجريتا استاذة مادة الفلسفة وهينزبرغ (يعرض هذه المحاور في كتاب الجزء والكل في مضمار الفيزياء الذرية) إذ يبين «أن إدراكنا كما يمكن تحديدها في الفيزياء الذرية لا يمكن ربطها وتنظيمها وفقاً لمفهوم (الشيء في ذاته)، ومن ثم لا توجد (ذرة الراديوم 8) في ذاتها» (١٤).

إن مفهوم (الشيء في ذاته) الكانطي لا وجود له في الواقع، أنه تصور حدسي مجرد متعين بصورة قبلية في الزمان والمكان، بينما (ذرة الراديوم 8) هي موجود فعلي. لهذا فإن الذري «عندما يستخدم مفهوم الشيء في ذاته، فهو يستخدمه كهيكل رياضية * une structure mathématique» وأن هذه الهيكلية تتحقق بطريقة غير مباشرة من التجربة» (١٥). وفي المقابل فإننا لا نستطيع الوصول إلى حقيقة مطلقة بواسطة العقل الخالص.

مع النسبية وضد ميكانيكا الكم

إن اكتشاف أنشتين لنظرية النسبية الخاصة والنسبية العامة والكانتوم (١٦) قد غير مجرى الفيزياء الحديثة، وأسقط مفهوم الزمان والمكان النيوتونيين، كذلك أنهار التأثير ولم تعد نظرية الضوء تتحرك في هذا الوسط «لقد ألغيت النسبية قاعدة التأثير عن بعد ووحدت بين الكتلة (m) والطاقة (E) أي أن الكتلة أصبحت طاقة، لكن الذاتية محدودة جداً لأن وظيفة الفيزيائي هي البحث عن حقيقة الواقع الموضوعي بمعزل عن ذاتية الملاحظ. وفي نظرية الضوء حاول أنشتين إعطاء تفسير للظاهرة الضوئية الكهربائية وأقر «بكوننا بلانك» إذ اعتبر أن النور طاقة أو كوننا الطاقة quantum d'énergie فهو عبارة عن فوتونات

أو حبيبات ضوئية صغيرة تتحرك في الفضاء ورغم أهمية هذا الاسهام سوف يختلف مع نظرية ميكانيكا الكم حول دور المصادفة في تحديد حركة الجسيم الأولى في الفضاء» (١٧).

أما في النسبية العامة، فقد اكتشف أنشتين دور الجاذبية في انحناء، متصل الزمان المكان على أساس نظرية ريمان في الهندسة اللاقليدية التي ترى أن المكان أصبح مقعراً، أو على شكل حدود حصان وبالرغم من أن أنشتين قد توصل مثل بلانك إلى اكتشاف كانتوم الطاقة، لكنه اختلف مع علماء نظرية الكم وميكانيكا المصفوفات حول عشوائية حركة الجسيم (الفوتون) وبين أن الضوء يتحرك في الفضاء

سهمياً، أي أن الكانتوم يتحرك كوحدة لا تنفصل، في حين أثبتت تجارب نظرية وميكانيكا الكم أن كانتوم الطاقة يتحرك في الفضاء على شكل قفزات الكنت، أو في شكل من حزم الضوء الكمية وهذا هو أصل الاختلاف الذي لم يترك أنشتين يتراجع عن تصوره حتى آخر أيام حياته مما جعله يصنف علمياً كأخر الفيزيائيين الكلاسيكيين. وفي مقال شهير تحت عنوان «الآلهة لا تلعب الزرد» Dieu ne joue pas aux dés بين فيه أنشتين أن الظواهر المادية تسير وفقاً لقوانين مضبوطة، لا يمكن للمصادفة أو العشوائية أن تغير مسارها، مهما كانت نسبة الخطأ في المجال الذي مثلاً يتحرك فيه الجسيم بالنسبة للموقع والسرعة.

لقد بين هينزبرغ أن أنشتين «كان غير مستعد لتقبل الصفة الاحصائية لنظرية الكم الجديدة، إلا أنه في المقابل لم يكن معترضاً على عقد مقولات احتمالية حيث تكون معرفة كل الأدوات اللازمة لتحديد نظام معين غير ميسرة ومن جهة أخرى لم يرد التسليم أنه من غير الممكن مبدئياً معرفة كل الجوانب الضرورية للتحديد الكامل لحدث ما (إن الإله الحبيب لا يلعب الزرد) Dieu ne joue pas au dé (Der liebe Gott würfelt nicht) (١٨)

لقد رد أنشتين هذه العبارة كثيراً خلال المؤتمرات العلمية للفيزياء في (GOMO) و (SOLVAY) ببروكسل. (١٩)

إن ميتافيزيقا ديكرات، تعجز عن معرفة عما يجري في مستوى المادة بمعنى أن العقل يعجز عن منح صورته للمادة بسبب الانفصال القائم بينهما

تعد تخضع بالضرورة لقانون «تبديلية» النظام مع المحافظة على النتيجة، أي أن $(P(X))$ لم تعد تساوي (OXP)

وفي مقال، لامس بورن وجوردان حول اكتشاف هيزنبرغ لمبدأ علاقات الارتباب حيث قد بينا «أن المصفوفات التي تمثل الموقع (q) والسرعة (p) للجسيم، فهي الفرق بين $\epsilon(q,p)$ يجب أن تكون «متوافقة» - proportionnelle مع ثابت بلانك. وإذا كنا موجودين في عالم متصل $h \rightarrow 0$ فإن المصفوفات (q) et (p) ستخضع لقانون «التبديلية» كأعداد بسيطة وذلك كما في الفيزياء الكلاسيكية». (٢١)

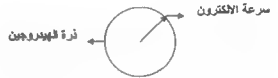
لكن $h \neq 0$ حتى وإن كانت صغيرة جدا وفي الواقع فإن الموقع (p) والسرعة (q) للجسيم لا يمكن اعتبارها كأعداد بسيطة، وإنما يجب أن تكون ممثلة بالمصفوفات وبالتالي يجب أن تخضع لقانون «تبديلية» النظام «تبديلية» النتيجة أو «اللاتبديلية» La non - commutativité

ليمكننا المصفوفات Les matrices و ليس لقانون «تبديلية» النظام مع المحافظة على النتيجة commutativité التي طبق في الفيزياء الكلاسيكية.

تبقى غير محددة تماماً. فإذا أردنا تجنب تزايد (p) تزايداً لا متناهياً، وجب علينا التخلي عن الجري وراء القيس بخصوص قيسنا (q) والتمسك بشأن دقة القيس بأن قيمة (q) تبقى غير محدوبة في المجال (Δq) فتكون عندئذ (Δp) قيمة محدوبة مرتبطة بـ (٢٢)

$$\Delta p \times \Delta q \geq \frac{\hbar}{2\pi}$$

ماذا يعني إذا عدم التحديد على صعود التجربة في مجال الجسيمات الأولية؟ لقد أصبح من المتعذر منذ اكتشاف هوية الجسيم المادية والموجية (شرودنغر-دوبروغلي) أن نقيس في نفس الوقت الموقع والسرعة لهذا الجسيم. وذلك نظراً لطبيعته المزدوجة. ومن ناحية أخرى فإننا لا نملك آلة قيس تقيس بدقة هذا الوضع المزدوج للجسيم في آن واحد. وعلى هذا الأساس إذا حاولنا قيس (q) في مجال (Δq) تضطرب (p) في مجال (Δp) ثم إذا حاولنا قيس (p) في مجال (Δp) تضطرب (q) في مجال (Δq) وهذا مما يفسر مبدأ علاقات الارتباب في مجال Δp Δq. ويبرز قيمة الخطأ في قيس هذا المجال. وهنا لا بد أن نذكر أن اكتشاف نيلز بور لحركة الإلكترون ذرة الهيدروجين كان له الدور الفعال في صياغة هيزنبرغ لمبدأ علاقات الارتباب، كما أن «بور» لم يتناول، موقع الإلكترون quantile de mouvement وإنما سرعته.



وسوف تثبت التجارب الفيزيائية التي وافقت نشأة ميكانيكا الكم واللاحقة منها منذ نيلزبور وديراك وشرودنغر وفانيمان واوبنهايمر صحة مبدأ علاقات الارتباب عند هيزنبرغ حيث ستؤكد البحوث الرياضية والتجريبية لدى هؤلاء الفيزيائيين النظريين صلاية نظرية الكم وميكانيكا الكم التي ستفضي الى انهيار

الاحتمية في المجال الميكروفيزيائي وذلك رغم الاختلاف المتباين حول مبدأ علاقات الارتباب. ويمكن تحديد هذه التجارب الفيزيائية الداعمة لمبدأ علاقات الارتباب في ثلاثة اتجاهات رئيسية:

الاتجاه الأول: هو الاتجاه الذي رافق ظهور ميكانيكا الكم حيث يمكن «نجاح هذه النظرية في جعل الذرة ليس كتراكيب دائم التغيير يتسرب منه الاشعاع كما يتسرب الغاز من البالون المثقوب، بل كتراكيب يطلق ويمتص الاشعاع على هيئة حزم خلال لحظات من الزمن. لهذا فان طاقة الذرة لا تتغير باستمرار لكنها تنفجر فجأة عند تلك اللحظات من قيمة لأخرى» (٢٣) وفي هذا السياق الذي تأسست فيه ميكانيكا الكم.

لاحظ ديراك ان الفيزياء الكلاسيكية حاولت تفسير الظواهر الفيزيائية بلغة الجسيمات والاشعاعات التي تتحرك في الزمان والمكان ووضعت جملة من الفروض البسيطة لتحديد العوامل التي تتحكم في الاجسام كما تبدو في عالم الظواهر. ولهذا فان الفيزياء الكلاسيكية لم تستطع ان تكشف عما يحرك عالم هذه الظواهر في الاعماق التي توجد خلفها. وقد بين ديراك انه حتى نفهم القوانين الاساسية للطبيعة، لا بد ان نتصور وجود طبقة أعمق تعمل فيها الظواهر. ويفترض وجود ثلاثة مكونات أساسية لها: الطبقة السفلية، عالم الظواهر والملاحظ الذي يشاهدهما. ويبني ديراك تصورا رياضيا للكشف عن هذه الحقيقة وإبرازها بواسطة «عاملات» operators - Dirac وهي من نوع رياضي بحث. وفي مجال اكتشاف الميكانيكا الموجية فان لوي دوبروغلي (الأول) (٢٤) وشرودنغر قد حددا الميكانيكا الموجية هدفاً، وهو تفسير سلوك الذرات والجسيمات المادية تفسيراً ملموساً بواسطة مفاهيم من الفيزياء الكلاسيكية لكن هذه النظرية وجدت بعض الصعوبات نتجت عن سؤال أساسي. هو هل ان الجسيم والموجة حقيقيان واقعا؟ أما أن احدهما يمثل الواقع؟ والآخر مجرد خدعة؟ وإذا كان لوي دوبروغلي قد توصل الى ان الإلكترون يشكل جسيما وموجة معا ومعنى هذا انه يدور حول النواة بوصفه هذه الحالة المزدوجة (الميكانيكا الموجية). فان شرودنغر قد اختار الحل

الجذري من ازدواجية الجسيم (مادة وموجة) حيث لم يكن يرى الواقع إلا من خلال الموجات وكان يعتبر في المقابل الجسيم كتشكيل يحدثه تداخل الموجات. أما ماكس بورن، فقد استبدل واقعية الأمواج بواقعية الجسيمات. أن هذا الاتجاه بقدر ما قد لعب دوراً أساسياً في ظهور ميكانيكا الكم فإنه سوف يبلور في النهاية أطروحات مضادة لمبدأ علاقات الارتباب، ولكنها غير واضحة رغم رفضها للعشوائية ولدور تدخل الملاحظ (الذات) في القيس التجريبي.

الاتجاه الثاني: يمثل هذا الاتجاه الجيل الثاني ما بعد مؤسسي نظرية وميكانيكا الكم، أوبنهايمر، وفاينمان، وباركلي الذين اثبتوا بواسطة الرياضيات الفيزيائية في الضمائر الذري صدق ميكانيكا الكم، لأنهم كانوا فيزيائيين نظريين حتى التنازع. ويشكل مفهوم حاصل جمع التواريخ عند فاينمان «٢٥» - مفهوماً أساسياً في إبراز الطابع الاحصائي والاحتمالي لميكانيكا هيزنبرغ.

الاتجاه الثالث: هو الاتجاه الذي تمثله «نظرية لكل شيء» التي ساهم في وضعها ستيفن هوكينغ - هارتل، وبنروز. حيث يذهب هوكينغ إلى فرضية جديدة للتوحيد بين النسبية العامة وميكانيكا الكم أو ما يسمى بنظرية (الكم الجذبوي) ويتخذ هوكينغ - بنروز من «الثقوب السوداء» Les trous noirs المجال الذي يمكن البحث فيه عن الظروف الابتدائية التي أدت إلى تكون الجسيمات الأولية مع بدء الدقائق الأولى الثلاث عند الانفجار العظيم. وهذا ما يفسر ضرورة خلق هذه النظرية التوحيدية لتفسير كل شيء ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. أما فرضية علماء نظرية الفوضى، فهم يرون أن العشوائية أو اللا نظام، هو الذي يحكم كل شيء. بل أن العشوائية هي التي تحكم تصرفاتنا وأفعالنا وتحدد حركة كل الظواهر التي تحيط بنا في الواقع.

النقد، الأطروحات المضادة

وتأويل مدرسة كوبنهاجن

إن أطروحات فيزيائيي مدرسة كوبنهاجن قد تعرضت إلى نقد مفاهيمها ومضامينها العلمية وتصوراتها الفلسفية ويحصرها هيزنبرغ في ثلاث مجموعات.

المجموعة الأولى: إن هذه المجموعة لا تريد أن تغير النتائج التجريبية لجماعة كوبنهاجن، ولكنها تحاول أن تغير اللغة التي تم استخدامها حتى تتوافق أكثر مع الفيزياء الكلاسيكية وبمعنى آخر فإن هذه «الجماعة تريد أن تغير الفلسفة التي قامت عليها نظرية الكم دون أن تغير الفيزياء» (٢٦)

المجموعة الثانية: هذه المجموعة اعتبرت أن نظرية الكم هي الأكثر صلاحية، لكن شرط أن تكون النتائج التجريبية متوافقة مع كل المجالات التي طبقت فيها هذه النظرية. وإن أنصار هذه المجموعة، حاولوا أن يغيروا نظرية الكم في حدود معينة.

المجموعة الثالثة: هذه المجموعة أبدت عدم ارتياحها للنتائج التي توصلت إليها جماعة كوبنهاجن وخاصة النتائج الفلسفية التي صاغتها لكن دون أن يحدد أصحابها أطروحات مضادة واضحة لنظرية الكم. وإن هذه المجموعة تعتبر الأولى تاريخياً وتمثل مقالات «نشتين» و«فون لو» و«شرودينغر» نموذجاً لهذا الاتجاه بناء على هذا التحديد يلخص هيزنبرغ النقطة المشتركة لهذه الأطروحات المضادة لنظرية الكم حيث يذهب أصحابها إلى العودة إلى العالم الموضوعي ك مجال للتجربة الفيزيائية.

وفي هذا السياق من عرض الأطروحات المضادة لنظرية الكم، يمكن أن نشير إلى نقد أنصار الحتمية النسبية التي وجهت نقدها لميكانيكا الكم عند هيزنبرغ ويتصدر «مينتز» Minitz هذا الاتجاه المضاد وتحديداً في مستوى رفضه للنتائج الفلسفية لهذه النظرية إذ «بالرغم من نجاح مبدأ علاقات الارتباب عند هيزنبرغ في التعامل مع ظواهر الفيزياء الجسيمية، إلا أن ذلك لا يعني أن السببية أو الحتمية قد فشلت في مستوى الجسيمات الأولية، وإنما يعني ذلك أن الخلق الإنساني والاكتشافات العقلية، قد وجد أكثر من وسيلة واحدة للتعامل مع معطيات التجربة» (٢٧)

ويذهب «ايوينج» إلى نفس هذا التصور الذي يقر بضرورة الحتمية والقول بالتخفيف من حتمية «لايلاس» المعممة في بناء الحقيقة العلمية كما يذهب أيضاً «بلانشارد» الذي لا يستبعد كلياً العلاقة السببية

المباشرة، إذ يرى فيها ضرورة معرفة حقيقة الظواهر إلا أن هذا المبدأ لم يتعامل مع العلاقة السببية، وإنما تعامل فقط مع أدوات القيس التي نقيس بها الجسم المعلن عنهما في المبدأ وليس ثمة أي شيء، أيما كان يشير في المبدأ إلى أن أي حادث فيزيائي هو غير مسبب» (٢٨) ويمكن أن نستحضر هنا الرياضي والفيلسوف «كورنو» (ق١٩م) فقد قال بالاحتمية المفتوحة التي سمحت له بتصور المصادفة في صميم تركيب الحتمية. وبمثل هذا التحديد يترك «كورنو» جانباً حتمية «لابلاس» المعممة التي لا تترك مجالات

للمصادفة في تحديد الظواهر الطبيعية لكنه يحافظ في المقابل على السببية من خلال السلاسل المترابطة للظواهر بما في ذلك الظواهر الجسيمية وكما يقول «موي»، أن «كورنو» قد أعطى للصدف وجوداً موضوعياً. (٢٩) في حين إذا تناولنا فكرة الحتمية عند «كالينمار»، فإننا نجد أنها تختلف عن حتمية «لابلاس» و«كورنو» دون أن يرفض هذين الحتميين بل أنه قد حاول في المقابل التوفيق بينهما وبين النتائج الفلسفية لميكانيكا الكم والنظرية النسبية. بمعنى حاول «كالينمار» أن يوفق بين ما هو واقعي وما هو ممكن. دون أن يرفض دور المصادفة والقوانين الاحصائية والحتمية والنسبية في التأسيس لفهم أفضل للحقيقة العلمية.

وفي الدفاع عن الحتمية والضرورة في علاقتها بالحرية، يذهب «كانتتا» إلى أن الضرورة والحتمية والسببية المطلقة تعني بالانسجام والنظام للظواهر في الأشياء. وهذا يعني أن الرغبة في رؤية النظام والانسجام، قائما في الأشياء ليس علامة على الحرية. ثم يقول، أن الحتمية تختص بالتحكم في الظواهر الطبيعية ولا تعني إبطال الحرية التي هي فعل إنساني. ويذهب أخيراً إلى «أن الحتمية تختص بعالم الظواهر الطبيعية فقط. وإذا كان بعض الاحتميين يستدلون على حرية الجسيمات الميكروفيزيائية للتدليل على حرية الإرادة الانسانية، فإن الحرية ليست في

حاجة إلى مثل هذا الأدب لتحديد وجودها». (٣٠) ولهذا يقول «كانتتا» هل من المعقول أن تنتظر الحرية كل هذه السنين الطويلة حتى يعلن هيزنبرغ في القرن العشرين عن وجودها بواسطة مبدأ علاقات الارتباب؟ حتماً إننا لن نناقش هذا التبسيط لموضوع الحرية عند هيزنبرغ كما أراد «كانتتا» أن يختزلها في المجال الانساني. أن تصور مفهوم الحرية في علاقتها بالمصادفة أعقد بكثير مما ذهب إليه «كانتتا» وهذا سيكون أحد الموضوعات الأساسية التي سوف نببحثها لاحقاً.

وأخيراً يرى لوي دوبروغلي (الثاني) (٣١) في المحاضرات ضرورة العودة إلى الفيزياء الكلاسيكية لإعادة النظر في النتائج التي انتهت إليها ميكانيكا الكم حيث لم يعد يعتقد في العشوائية كمحدد لحقيقة وجود الجسم في المجال الميكروفيزيائي لكنه لم يذهب إلى حد نقد أو رفض مبدأ علاقات الارتباب عند هيزنبرغ حيث كان قد دافع في المتصل والمنفصل في الفيزياء المعاصرة. وفي المادة والضوء، والفيزياء والميكروفيزياء عن أهمية الاحتمال والتكاملية واللاحتمية في بناء الحقائق العلمية الجديدة في المجال الميكروفيزيائي.

إن أنصار الحتمية النسبية، بالرغم من أهمية ما طرحوه بصدد علاقة السببية بالعالم الموضوعي، ورفض ميكانيكا الكم لهذا التصور في مجال الجسيمات الأولية. فإن هذا النقد لم يذهب إلى القول بعدم صحة العشوائية والاحتمال ومبدأ علاقات الارتباب التي تقوم عليها ميكانيكا الكم. وإنما معظم هذا النقد قد أعطى للحتمية مكانتها في بناء الحقيقة العلمية إلى جانب اللاحتمية في المجال الميكروفيزيائي. وهذا ما يشكل في الواقع الثراء النظري العلمي والتجريبي والفلسفي الذي أخذ يتعكس بشكل فعال في ميدان الفيزياء. ولكن يبقى للحتمية والسببية مكان ضعيف لبناء الحقيقة العلمية في مجال الجسيمات الأولية.

إن المستويات الثلاثة للواقع العلمي، والقيمي الأخلاقي في مخطوط عام ١٩٤٢، تشكل في الواقع الأرضية لتحديد القيمة الميتافيزيقية لبداً علاقات الارتباب

قد غير الى حد كبير في بنية التفكير الفيزيائي والاستمولوجي المعاصر، حيث لم يعد ثمة مجال لمواصلة الانفصال بين الظاهرة الطبيعية (الجسيم) موضوع القيس والذات العلمية (الملاحظ) في المجال الميكروفيزيائي وذلك بسبب اكتشاف الهوية الفيزيائية الجديدة التي أصبحت للجسيم (مادة وموجة معا) في مستوى الجسيمات الأولية.

ان الذات العلمية في هذا المستوى أصبحت غير منفصلة عن الظاهرة موضوع القيس، وتتدخل في تحديد المسارات التي يتخذها الجسيم عند قيس سرعته وموقعه، هذا يعني ان الجسيم لم يعد يخضع في مجال السرعات العالية الى أي نظام ثابت أو أية قوانين للحتمية تحدد موقعه وسرعته في نفس الوقت في المجال الميكروفيزيائي. وذلك لأن الجسيمات الأولية أصبحت كائنات رياضية بما أنها باتت تفقد للصفة الموضوعية التي تنسم بها الظواهر المادية في الواقع الموضوعي، وإن هذه الخاصية الصورية أو الرياضية باتت تشكل هوية الجسيمات الأولية ويمكن أن يمثل هذا التصور إحدى النتائج الفلسفية لميكانيكا الكم.

وقد بين هيزنبرغ هذا التوجه الفلسفي في نقده للفلسفة الذرية القديمة متتبعا تطور بنية العقل الفيزيائي فديموقريط كان يرى أن الكون قد تأسس على وجود ذرات وفراغ وهذه الذرات تتصادم وتتجاذب بحكم قوى الجذب وهي وحدات لا تنقسم ومنفصلة عن بعضها في الفراغ وهذه اللزعة الذرية الطبيعية الميكانيكية الساذجة قد شكلت البداية الأولى للذرة، ولكنها لم تؤسس لروابط مادية تقوم عليها بنية المادة. ومن جهة ثانية ان هذه اللزعة الذرية القديمة تحكمها الضرورة (ضرورة التصادم التجاذب) وهذا ما يجعل منها علما بسيطا مقيدا بالحتمية. ومن نفس هذا المنطلق، ينتقد هيزنبرغ الواقعية الميتافيزيقية عند ديكارت الذي يفصل بين العقل والمادة ويجعل الله فوق كل البشر والعالم. ان ميتافيزيقا ديكارت، تنجز عن معرفة عما يجري في مستوى المادة بمعنى إن العقل يعجز عن منح صورته للمادة بسبب الانفصال القائم بينهما. كذلك فان الواقعية الدوغمائية التي استند اليها

$$\Delta p \times \Delta q \geq \frac{\hbar}{2\pi}$$

الاستنتاجات الفلسفية والقيمة الميتافيزيقية

بعد أن استوفينا في حدود موجزة ومتواضعة أطروحة هيزنبرغ الأساسية حول ميكانيكا الكم وما اتصل بها من نقد للتصورات الفيزيائية والفلسفية القديمة والحديثة ومن نظريات فيزيائية أثبتت صحة هذه الميكانيكا وكذلك الأطروحات المضادة لها كالحتمية النسبية والفرضيات التي ظلت مشدودة الى الفيزياء الكلاسيكية سنحاول الآن أن نعرض لبعض النتائج الفلسفية التي ترتبت عن مبدأ علاقات الارتباب، ثم محاولة الكشف عن إمكانية وجود قيمة ميتافيزيقية ثمة لها من الاشارات الفلسفية التي تعزز حضورها في مشروع وحدة المعرفة العلمية عند هيزنبرغ. فكم كان الموضوع جميلاً في عهد انشتاين (١٩٢٧) أن نبحت عن الأسس الفلسفية والمعرفية التي ترتبت عنها معادلاته الشهيرة في النسبية $E=mc^2$ وكم هو جميل أيضا ان نبحت عن النتائج الفلسفية والقيمة الميتافيزيقية لمبدأ علاقات الارتباب عند هيزنبرغ.

$$\Delta p \times \Delta q \geq \frac{\hbar}{2\pi}$$

لاشك ان النتائج الفلسفية لمبدأ علاقات الارتباب يمكن أن تكشف عنها أولا في الأسس الفيزيائية والفلسفية التي قامت عليها نظرية الكم التي أدت الى احداث قطعية مع كل التصورات الفيزياء الكلاسيكية وانهايار قوانينها في مجال الفيزياء الذرية حيث أن الفيزياء الكلاسيكية لم تعد بقوانينها الحتمية وبشرطها ومفاهيمها قادرة على معرفة ما يجري بالضبط داخل الذرة. إن انهيار الفيزياء الكلاسيكية عند هذا الحد، لم يعد يسمح بتطبيق قوانينها في المجال الذري على هذا الاساس ومن المنطقات التجريبية والنظرية الجديدة للفيزياء الذرية، توصل هيزنبرغ احد مؤسسي ميكانيكا الكم الى بناء تصور فيزيائي وفلسفي جديد،

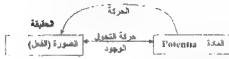
انشتين، تقر بعالم موضوعي مستقل عن الذات وبالتالي فهي لا تستطيع أن تغير قوانينه وتتحكم في تحديد مسار ظواهره الطبيعية. وإن العشوائية عرضية ولا يمكن أن تتدخل في تغيير القوانين الطبيعية التي يقوم عليها العالم الموضوعي. ولهذا فإن (الآلهة لا تلعب الذرد). (٢٣) كما أن هيزنبرغ قد رفض كل أشكال السببية المطلقة، ومفهوم (الشيء في ذاته) المجرد الذي لا يحيل إلى أية واقعة تجريبية.

إن مبدأ علاقات الارتباب، هو الذي سيساهم إلى حد بعيد في انهيار كل التصورات الحتمية وما نتج عنها من أشكال الواقعية الدوغمائية والمثالية المجردة، ويؤسس بالتالي لانتولوجيا علمية، لا يمكن فصلها عما يجري في عالم الجسيمات الأولية. وسوف يعود هيزنبرغ إلى فلسفة أفلاطون وفيزياء أرسطو ليربط نوعا من المماثلات بين ما يجري في نظرية ميكانيكا الكم وهذه الفيزياء القديمة.

نحن نعرف أن أفلاطون يشتق الحقيقة من عالم الصور وفي المقابل فإن الأشياء الحسية تعجز عن إدراك حقيقة عالم الصور (المثل، الأفكار) أن الحقيقة قد أصبحت كامنة في الصور وليس في الذراع المنفصلة عند ديموقريط وعلى هذا النحو فإن الصور سوف تحوّل الموجودات الذرية القديمة أي بمعنى فقد أصبحت كياناتا تشتق من العقل، أو هي كائنات عقلية إن هذا التصور المثالي للحقيقة عند أفلاطون بما هي كيان خلق العقل، يمكن مقارنته بالجسيمات الأولية التي أصبحت كائنات رياضية أي أنها تشتق أيضا من العقل، إذا يمكن أن نلمس هنا مشابهة بين مثالية أفلاطون المطلقة، وبين انتولوجية هيزنبرغ الواقعية، ويمكن أن نسميها انتولوجية علمية لا يمكن فصلها عن النسق الذي يقوم على أساس رياضي وتجريبي.

وبمعنى آخر إن في المجال الميكروفيزيائي أي في مستوى دراسة الذرة تماثل الصور الافلاطونية مع الجسيمات الأولية ككيانات عقلية. وفي هذا السياق كذلك يمكن الربط بين التصور الأرسطي للموجود: (المادة والصورة) والتكوين المفصوص للذرة (البروتون، النيوترون، الإلكترون) الطاقة وهي

١١. الفيزياء الذرية عند هيزنبرغ



إن المادة في فيزياء وفلسفة أرسطو هي التي عنها تنشأ الصورة. فالصورة هي إذا تحول لما كان موجودا بالقوة (المادة) إلى ما هو موجود بالفعل (الصورة) لكنها تبقى مفارقة وهي ما يوجد عليه الشيء بالفعل في الواقع. إن هذه العلاقة القائمة بين الصورة والمادة عند أرسطو يقابلها في الفيزياء الذرية: الطاقة-الجسيم. فإذا كانت نواة الذرة هي الطاقة المتحوّلة إلى مادة، فإن الجسيم يمثل الصورة (الضباب الجسيمي) ويعني هذا أن الذرة = (النواة+ الضباب الجسيمي) أي أن الطاقة عندما تتحول إلى الواقع يتخلق الجسيم:

الذرة + النواة (الطاقة) + الضباب الجسيمي

المادة الصورة

ان حضور الانطولوجيا الارسطية في فيزياء هيزنبرغ لها ما يبررها على الصعيد الفلسفي إذا ما حاولنا اقامة مقارنة بين تحول المادة الى صورة وتحول الطاقة الى جسيم عبر الشكل فإننا في كلا الحالتين نوجد امام وجود المادة والصورة في الواقع. ومثلما ان الصورة هي من خلق العقل عند ارسطو كذلك الجسيم يتجسد بما هو كيان رياضي من خلق العقل عند هيزنبرغ، أي مثلما ان الواقع يتجسد في الصورة عبر انتقال المادة الى موجود بالفعل كذلك عند هيزنبرغ تتحول الطاقة (المادة) الى جسيم وفي هذا التحول يمكن ان نكشف عن القيمة الميتافيزيقية ضمن هذا التصور الاحيائي لانتولوجيا ارسطو.

كما يمكن ان نقارن بين الهولي وهي وجود المادة في حالة اللاتشكل قبل ان تتحقق بالفعل عند ارسطو وبين الطاقة التي تتحول عبر الشكل الى جسيم أولي خلال لحظة الخلق. وهذا يقودنا الى افتراض ان الصورة والشكل يشكلان ميتافيزيقا المادة والطاقة أي ما يقع وراء الصورة والشكل، مما يعزز هنا فرضية القيمة الميتافيزيقية لمبدأ علاقات الارتباب عند هيزنبرغ. وفي الحقيقة إذا أردنا البحث في هذه القيمة فان امكانية تحديدها في مشروع النظرية العلمية والمعرفية الموحدة يتمتع بكثير من المشروعية ففي مخطوط عام ١٩٤٢، يطرح هيزنبرغ ثلاثة مستويات للواقع الذي يؤسس للمعرفة العلمية.

- المستوى الاول: المثالية الكلاسيكية في مجال الفيزياء الكلاسيكية وتحت هذا المفهوم يجمع «بين ميكانيكا نيوتن والنظرية الكهرومغناطيسية والنظرية النسبية الخاصة والعامة. وتوجد بين هذه النظريات الثلاث التي أسست للفيزياء الكلاسيكية اختلافات كثيرة في مستوى فهم الأشياء الطبيعية وان كل نظرية منها تبرز الأزمان التي مر بها تاريخ الفيزياء» (٢٧)

- المستوى الثاني: يجمع فيه بين علوم غير متجانسة مثل ميكانيكا الكم والكيمياء والبيولوجيا وعلم النفس، ويضيف عليها نظاما خاصا محدد يقوم على العلامات (اللغة، الكتابة، الفن، العلم، السياسة). وبالرغم من ان لهذه العلوم المختلفة مشاكل بارزة، يرى هيزنبرغ ضرورة ان تعالج منفصلة عن بعضها. (٢٨)

- المستوى الثالث: يعالج الابداعات غير الموضوعية للروح: حيث يطرح قضايا معروفة حول المعتقدات ويحلل هذه المسألة من وجهة نظر أدوائية وأمام تجاوز المخاطر التي تطرحها هذه المعتقدات الدينية والثقافية، فإن هيزنبرغ، يرى ضرورة إعادة التفكير في هذه المسائل حتى نتجنب المخاطر التي تمثلها. ولهم في هذا التفكير هو «ليس إثبات وجود الله، وإنما الأهم هو ما يجب أن نقوم به، أي أن نكون بعيين ونساعد الآخرين (etre bon et aider les autres) (٣٩)

ان هذه المستويات الثلاثة للواقع العلمي، والمعرفي العلمي، والقيمي الاخلاقي في مخطوط عام ١٩٤٢، تشكل في الواقع الأرضية لتحديد القيمة الميتافيزيقية لمبدأ علاقات الارتباب:

إن الواقع عند هيزنبرغ متعدد المستويات ومتنوع في أشيائه وظواهره. وإن في هذا التنوع يمكن البحث عن الحقيقة في تعددها واختلافها. وإن هذا ما يضيف على نظريته في العلم شرعية التكامل والوحدة. وتمثل القيم دورا أساسيا في تحقيق هذا التكامل لبناء معرفة علمية إنسانية موحدة. من هنا يستمد موضوع الدين أهمية مميزة عند هيزنبرغ الى جانب القيم الاخلاقية. وهو على عكس «ديراك» الذي يرفض موضوع الدين والآلهة في بناء المعرفة العلمية. كذلك يفضل «بلاك» بين مجال العلم ومجال الدين، أي أن العلم والدين المتصلين بالكون منفصلان تماما. بينما لا يرى هيزنبرغ ضرورة في اقامة هذا الفصل، لأن البشرية في نظره لا يمكن أن تستمر طويلا، أو تحيا بهذا الفصل. وبذلك فهو يعتقد بالتكامل بين المبادئ الموضوعية التي يقوم عليها العلم والقيم التي يقوم عليها الدين إن للدين وظيفة تكملية. على هذا الأساس نكتشف أن هيزنبرغ ينزّل حقيقة المعرفة الفيزيائية العلمية، في اقيمية مفتوحة أوسع، أي توسيع منطقة التجربة الى اكتشاف كل ما يتصل بالإنسان والكون. وعند هذه النقطة يمكن أن تتجلى القيمة الميتافيزيقية لعلاقات الارتباب، لكن يبقى علينا أن نضبط حدودها ليس في الإرث الميتافيزيقي التقليدي أو الحديث الذي قام على الفصل بين الذات والموضوع وإنما في إطار معرفي موحّد يقوم على إعادة الدمج بين الذات والموضوع، بين الإنسان والكون وذلك لتخليص الحقيقة من كل أشكال طغيان

المتافيزيقا المجردة والدوغمائية والحتمية المعممة والنزعات التجريبية المغلقة.

إن في السياق المفتوح لتطور المعرفة البشرية عند هيزنبرغ يمكن أن نكشف عن ميتافيزيقا تأسيسية، تنبع من العلم ولكنها تتشكل في ثأيا المعرفة الكاملة المفتوحة على التنوع والاختلاف. وهذا هو العمق الذي نرجو ألا أن نلامس سطحه حتى نصل إلى نهايته وفي دراستنا هذه كنأ أقرب إلى دراسة النتائج الفلسفية التي شكلت الأطار الموضوعي لنشأة ميكانيكا الكم، وإن علاقات التشكك التي نشأت عن استحالة قياس السرعة وموقع الجسم في نفس الوقت في مجال الجسيمات

الاولية، هو ما يضيف في العمق شرعية هذه النتائج الفلسفية في مستويها الانطولوجي والابستمولوجي وهذا ما سيقودنا بالضرورة إلى الكشف عن صلاحية فرضية البحث في القيمة الميتافيزيقية التي تكمن وراء علاقات التشكك، إلا أن هذا البحث الذي قمنا به لم نعالج فيه المسائل التالية، فأولا ليس ثمة ما يشي إلى غياب الضرورة في علاقات الارتياب (٤٠) وهي النقطة التي تناولها «كانتا» في نقده لميكانيكا الكم عند هيزنبرغ وهذه المسألة تتطلب مزيدا من التدقيق والبحث. وهذا يعني أن لا وجود للضرورة في فيزياء هيزنبرغ؟ هذا إذا انطلقنا من التركيب الحاصل بين المصادفة والحرية التي تحكم وضع الجسم الأولي في مستوى تحديد الموقع والسرعة. ثم إن كان الأمر على هذا النحو، فما هي مبررات هذا الغياب؟ كذلك واجهتنا مسألة أخرى استثنائية خلال بحثنا، وهي تتمثل في ماذا يعني القول باللاكترون الحر؟ أو حرية اللاكترون، وماذا تعني هذه الحرية مقارنة بحرية وإرادة الإنسان؟ وهي المسائل التي سوف نحاول معالجتها في استكمالنا لهذا البحث.

كذلك واجهتنا قضية أخرى وجيهة تكمن في المدى الذي يخول لنا الفصل بين الملاحظ (القياس) والموضوع (القياس) في مجال الجسيمات الأولية. وبالتالي هل يعني تدخل الملاحظ في توجيه مسار الجسم أثناء عمل الاختبار يعني إلغاء للعالم الموضوعي، أو الواقعة التجريبية وقد تحولت إلى كيان

رياضي. ثم ما هي منزلة الحقيقة العلمية في مشروعية مبدأ علاقات الارتياب، وما هي حدود النتائج الفلسفية المترتبة عنها؟ وماذا تعني بالضبط هذه القيمة الميتافيزيقية التي سنسعى إلى تحديدها. هذا إذا أدركنأ أن هيزنبرغ يرفض كل ميتافيزيقا مجردة وكل واقعية ميتافيزيقية ودوغمائية في التأسيس للحقيقة العلمية.

إن هذه الأسئلة التي شكلت هذه القضايا الأساسية التي واجهتنا أثناء معالجة البحث إذ أننا سوف نتحمل مستقبلا مسؤولية تذليلها، بل وتحويلها إلى مسائل فلسفية ربما تكون لنا دافعا إضافيا للتعلم أكثر في هذا البحث. وكذلك لابد أن نشير إلى أننا لم نتناول علاقة الحرية بالإرادة، حيث لا يمكن بحث هذه المسألة إلا على ضوء تصور هيزنبرغ «التحديدية اللامكتملة للواقعة» - la fait - في الفيزياء الذرية إذ تستخدم من وقت لآخر كحجة على أنه قد توفر الآن الحيز لحرية إرادة الفرد والحيز للتدخل الإلهي». (٤١) وقد بقيت هذه الفرضية مجال اختلاف بين جماعة كوينهاجن وأنصار الحتمية النسبية وهيزنبرغ. ذلك أن حرية اللاكترون أصبحت تفرض نفسها على إرادة وحرية الملاحظ وآلة القياس. وهذا ما أصبح يفسر بتوفر شروط استعداد وقدرة وإرادة الملاحظ أثناء التدخل لحظة خلق الجسم الأولي.

المصادر والمراجع

المصادر بالفرنسية

- ١- HEISENBERG WERNER -
PHISIQUE ET PHILOSOPHIE
Traduction de angais HADAMARD Jacqueline
Editions Albin Michel PARIS 1961
- ٢- HEISENBERG WERNER
LE MANUSCRIT de 1942 trduction de l'anglais
CHEVALLÉY cathrine Editions du seul PARIS 1998

المصادر بالعربية

- ١- هيزنبرغ فيرمو
الجزء والكل في مضمار الفيزياء الذرية
ترجمة محمد أسعد عبدالووف
الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٦
- المراجع بالفرنسية

BITBOL MICHEL
MECANIQUE QUANTIQUE
Une introduction philosophique
Editions FLAMARION PARIS 1996

- القاهرة ١٩٨١
٣ - ج. لافكو. ك. طاقة الذرة - دار مير للطباعة والنشر - موسكو ١٩٦٩
٤ - جيلو جيمس الفوضى ترجمة: سامي الشاهد - المجمع الثقافي بالامارات العربية المتحدة - ابوظبي ٢٠٠٠
٥ - طريف الخولي يعنى - فلسفة كارل بوبر منهج العلم - منطق العلم - الهيئة العامة المصرية للكتاب - القاهرة ١٩٨٩
٦ - عابد الجابري محمد - العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي - مركز دراسات الوحدة العربية ط٣ - ١٩٨٦
٧ - مقدم محمد - ويحدث الكون اخباره - دار الجبل - تونس ٢٠٠٩
٨ - ماريل آرتور - التفكير الجديد في الفيزياء الحديثة - ترجمة علي بلحاج بيت الحكمة تونس ١٩٨٦
٩ - بن ميس عبدالسلام - السببية في الفيزياء الكلاسيكية والنسبية - دار نوبال للنشر المغرب - ١٩٩٤
١٠ - نقادي السيد - السببية في العلم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٨
١١ - فوتو سالم - العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة - دار الطبعة بيروت ط٢ - ١٩٨٩
١٢ - فوتو سالم - فلسفة العلم المعاصرة ومفهومها للواقع - دار الطبعة بيروت ط١ - ١٩٨٦
١٣ - نقادي السيد - الضرورة والاحتمال بين الفلسفة والعلم - دار التطوير للطباعة والنشر - بيروت - ط١ - ١٩٨٢
السلاسل - الكتب

- ١ - ج. ن. سنانيسور - روبرت. م. اغروس - العلم في منظوره الجديد - ترجمة كمال الخليلي - سلسلة عالم المعرفة - الكويت العدد ١٢٤ - السنة ١٩٨٩
٢ - طريف الخولي يعنى - فلسفة العلم في القرن العشرين - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - العدد ٢٦٤ - عام ٢٠٠٠
٣ - كاكي مينشيو - رؤى مستقبلية - ترجمة سعد الدين عرفان - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - العدد ٢٧٠ - عام ٢٠٠٢
٤ - فوكنج ستيفن - الكون في قشرة مؤز - ترجمة مصطفى ابراهيم فهمي - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - العدد ٢٩١ - عام ٢٠٠٣
٥ - هوكنج ستيفن - موجز تاريخ الزمن - ترجمة: باسل محمد الديني دار الامامون بغداد عام ١٩٩٠

المجلات بالفرنسية

- ١ - Science et vie
(Dossier: Relativité Big-bang physique quantique no1031 sout. 2003 PARIS.)
٢ - Sciences et vie
(Dossier: La hazard est-il vraiment maître de l'univers ? No 1003 Avril Paris. 2001)
٣ - La Recherche
(Dossier: La physique peut-elle tout expliquer? No349 janvier PARIS-2002)
٤ - science et vie JUNIOR
(Dossier: Le monde selon Einstein No140 Mail PRIS. 2001).
٥ - La Recherche
(Dossier: Einstein et l'univers No338 Janvier- Paris. 2001)

المجلات العربية

- ١ - تقرير عن العلم في العالم - اصدار اليونسكو - باريس ١٩٩٣ - توزيع مؤسسة الكويت للتقدم العلمي
٢ - عالم الفكر - معلق: مسيرة الفيزياء - المجلد العشرون - العدد ١ (ابريل مايو - يونيو - وزارة الاعلام الكويت ١٩٨٩)

وسائل وأدوات البحث

- ١ - LALANDE ANDRE
Vocabulaire technique et critique
De la philosophie - volume I A-M
Volume II N-Z
٢ - ENCTLOPAEDIA UNIVERSALIS
VOLUME 13
PHISIQUE REGIONAL.SME.

- ٢ - MOHR NIELS.
PHISIQUE ATOMIQUE Et connaissance HUMINE
Traduit de l'anglais par BAUER Edmond ET OMNES Roland
Editions GALLIMARD PARIS 1961
٣ - COHEN BERNARD.
LES ORIGINES DE LA PHISIQUE MODERNE
De Copernic a Newton
- CHARON JEAN.
L'ESPRIT CET INCONNU
Editions Albin Michel PARIS 1977
٤ - GRIBBIN JOHN.
LE CHAT DE SCHRODINGER
PHYSIQUE QUANTIQUE ET REALITE
Traduit de l'amencan par ROLLINAT CHRISTEL
Editeur Jean- Paul BERTRAND PARIS 1984
٥ - DESTOUCHES FEVRIER PAULETTE
LA STRUCTURE DES THEORIES PHISQUES
Editions P U F PARIS 1951
٦ - EINSTEIN ALBERT
LA TEIRIE DE LA RELATIVITE RESTREINTE
ET GNERALE
Traduit par SOLVINE MAURICE
Editions Gauthier- Villars PARIS 1976
٧ - EINSTEIN ALBERT
par CUNY HILAIRE
Editions Seghers PARIS 1961
٨ - EINSTEIN 1905.
DE L'ETHER AUX QUANTA
PAR BALAJABAR FRANCOISE
Editions P U F PARIS 1992
٩ - EINSTEIN ALBERT
COMMENT JE VOIS LE MONDE
Traduit de l'allemand par GANRION Regis
Edition FLAMMARION PARIS 1979
١٠ - FEYNMAN RICHARD.
LA NATURE DE LA PHISIQUE.
Traduit de l'amencan par ISAAC Helene, LEVY - LEBLOND
Editions du SEUIL. PARIS 1979
١١ - OPPENHEIMER J.R.
LA SCIENCE ET LE BON SENS
Traduit: de l'anglais par COLINAT ALBERT
Editions GALLIMARD PARIS 1955
١٢ - PLANK MAX
INITIATION A LA PHYSIQUE
Traduit de l'allemand par J. du plessis de GRENEDON
Editions FLAMMARION PARIS 1961
١٣ - PRIGOGINE ILYA.
LA FIN DES CERTITUDES
Editions ODILE JACOB - PARIS 1996- 1998
١٤ - PAGELS HEINZ.
L'UNIVERS QUANTIQUE
Traduit de l'amencan par CORDAY JAGUES
Editions inter Edition Paris 1985
١٥ - RUELL DAVID.
HASARD ET CHAOS
Editions odile Jacob Paris 1991
١٦ - SAGET HUBERT
LE P'ASRD ET L'ANTI-HASARD
Editions. VRIN. PARIS 1991
١٧ - SELLE RI FRANCO.
LE GRAND DEBAT LA THEORIE QUATIQUE
Traduit par Francoise Philippe GRUERE
Editions FLAMMARION PARIS 1986

المراجع بالربية

- ١ - البايار فرانسواز - استنبط عالميو نيوتن المكان والنسبية - ترجمة سامي ادم المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٢
٢ - جيز جيمس الفيزياء والفلسفة - ترجمة جعفر وجب دار المعارف

٣- الموسوعة العلمية العربية ١٥- معن زيادة- معهد الأتماء العربي- بيروت ١٩٨٦.

ثبت المصطلحات

مبدأ علاقات الارتباب. Principe d'incertitude
هو مبدأ وليس قانوناً ويترجم أيضاً عدم التحديد وعدم اليقين.
وهو ناتج عن الاضطراب الذي يحصل أثناء القيس في مجال (space)
ولذلك نظراً لاستحالة قيس موقع وسرعة الجسم في نفس الوقت
جسيم أولي. Particule elementaire
جسيم يعتقد أنه لا يقسم إلى أجزاء أصغر منه
الكانتوم. Quantum
وحدة لا يمكن تقسيمها إلى أجزاء أصغر منها تبعث عندها الموجات
أو تمتص $h = 2\pi$ ثابت بلانك
Constante de PLANK
هو الحد الذي دونه لا يمكن أن تجري عمليات القيس في المستوى
الدرى

مبدأ التوافق. Principe de correspondance
وهو مبدأ تم استخدام في تحديد ثنائية الصورة الجسيمية والصورة
الموجية عند دور بل وضع التفكير عنه
التبدلية. La commutativité
تعني في المجال الكلاسيكي أي في مجال الاعاد حيث يمكن أن نحصل
على نتيجة ثانية مع تغيير النظام، مثال:
 $5 \times 3 = 3 \times 5 = 15$
أما في مجال الفيزياء الجسيمية فإنتنا نستطيع أن نحصل على نفس
النتيجة لكن نمة هناك فرق بين
 $5 \times 3 \neq 3 \times 5$

إذ أننا نكون في مستوى اللاتبدلية La non commutativité
أي أن تبدلية النظام تتطلب تبدلية النتيجة
ذرة. Atome

وحدة المادة الأساسية الاعتيادية تتكون من نواة صغيرة جداً تحتوي
على البروتونات والنيوترونات ويحيط بها إلكترونات دائرة
Electron

جسيم ذو شحنة كهربائية سالبة يدور حول نواة الذرة
النسبية العامة. Relativité generale
نظرية من نظريات انشتين تقوم على فكرة أن قوانين الطبيعة ينبغي
أن تكون واحدة للملاحظ بغض النظر عن حركته وتفسر هذه النظرية
قوة الجاذبية الكونية بدلالة انحناء الزمان المكان ذي الأبعاد الأربعة.

النسبية الخاصة. Relativité restreinte
تقوم هذه النظرية على فكرة أن قوانين الطبيعة يجب أن تكون واحدة
للملاحظ الذي يتحرك بحركة بغض النظر عن سرعته.

الكثلة. La masse
كمية المادة في جسم أو قصورها الذاتي أو مقاومتها للتجهيل

نواة. Nucleus
جزء الذرة المركزي تتكون من البروتونات والنيوترونات فقط التي
تدعى في حالة تماسك بفعل القوة الشديدة (المقصود بها القوة النووية
الشديدة)

فوتون. Photon
كم من الضوء.

بروتون. Proton
جسيمات ذات شحنة موجبة تشكل نصف جسيمات الذرة تقريباً في
معظم الذرات

مبدأ الكم بلانك. Principe du quantum de PLANK
وهو المبدأ الذي يكشف عن انبعاث الضوء أو امتصاصه (أو أي موجات)
كإشعاع كهرومغناطيسي على شكل كميات منفصلة بحيث تتناسب طاقاتها
تناسباً طردياً مع تردداتها

ازدواجية الموجة الجسيم Dualite onde- particule مفهوم في نظرية
ميكانيكا الكم ينفي وجود تمييز بين الموجات والجسيمات فقد
تتصرف الجسيمات تصرف الموجات في بعض الأحيان وتتصرف
الموجات تصرف الجسيمات في أحيان أخرى

دالة موجية. Fonction d'onde دالة رياضية تصف نظاماً كمياً
الأثير: Ether مادة افتراضية كان يعتقد أنها تملأ الفراغات في
الكون وهي ضرورية لمرور وانتشار الموجات في الفراغ بحسب تصور

نيوتن. لكن انشتين قد أبطل وجود هذا المفهوم
- ميكانيكا الكم. Mecanique quantique نظرية تفسر سلوك الجسيمات
الاصغر من الذرة (تحت الذرة) وتتأسس على مبدأ الكم بلانك ومبدأ
علاقات الارتباب عند هيزنبرغ
- الملاحظ. Observateur شخص أو جهاز يقيس الخواص الفيزيائية
لأحدى المنظومات
- المتعمية العامة أو العلمية. Determinisme generalize ou scientifique
مفهوم الكون على أنه كالمساعة من حيث أن المعرفة الكاملة لحالة
الكون تمكن من التنبؤ بحالته في الأزمنة السابقة أو المستقبلية
(الابلاش)

الهوامش

هذه الصورة مأخوذة عن كتاب «الطاقة الذرية واستخداماتها»
تأليف الدكتور طاهر عبدالعاسي عمرة والدكتور غسان هاشم اسطيف
١- HEISENBERG (w) PHYSIQUE ET PHILOSOPHIE
T. JACQUELINE HADAMARD

E ALBIN MICHEL 1961 PARIS- FRANCE CHAP 1 p11
٢- I bid chap: 2 P14

٣- ميكانيكا المصفوفات أن ميكانيكا المصفوفات تجمع في داخلها
ميكانيكا نيوتن ومعادلات اينشتين حول النسبية. وعندما انتك «بارد»
على مقال هيزنبرغ حول حساب المصفوفات. أدرك دون تأخير الأممية
الأساسية لهذه الواقعة $\Delta x \Delta p \geq \frac{h}{2}$ وعلى كس هيزنبرغ، ما يدرك كانت له
معرفة واسعة بالفيزياء التي تطبق على هذا النمط من الحساب
الرياضي وعلى أرضية حسابيات مغلقة أعاد صياغة معادلات هيزنبرغ
الرياضية

٤- GRIBBIN (JONH)- LE CHAT DE SCHRODINGER
Traduction CHRISTEL ROULAT- L ESPRIT ET LA MATIERE
PARIS 1984 P 148

٥- HEISENBERG (w) PHYSIQUE ET PHILOSOPHIE
OP EIT: chap. 2 P25
٦- I bid chap. 2 pp 25- 28.

٧- جينز (جيمس) مرجع وقع ذكره سابقاً ص ١٧٩ - ١٨٠
٨- راجع نفس المرجع السابق ص ١٨٢- ١٨٣
٩- HEISENBERG (w) PHYSIQUE ET PHILOSOPHIE
op et chp: 2 P27

١٠- I bid P88.
١١- I bid p77- 78.
١٢- I bid p83- 84.

١٣- حول تنفيذ فكرة السببية عند كانت وتطبيقها في ميكانيكا الكم، يقول
هيزنبرغ «نلتزم أننا نريد دراسة ذرة واحدة من (ذرات الراديوم) بالطبع
أنه من السهل إجراء تجارب عملية بواسطة عدد كبير من هذه الذرات وذلك
باستخدام كمية صغيرة من هذا العنصر. أكثر من إجراء تعارب على ذرة
واحدة، لكن من حيث المبدأ لا يوجد عائق أمام بحثنا لتعرف كل ذرة من هذا
العنصر. لكن أننا بعد ذلك سوف ن (ذرة الراديوم) سنشع الفوتونات في وقت
ما وفي اتجاه ما وتتحول بذلك إلى (ذرة الراديوم) وفي المعدل يحصل ذلك
بعد كل نصف ساعة ولكن من الجائز أن يتم هذا التحول في ثوان أو بعد أيام
وكلمة (معدل) تعني هنا إذا كنا نلاحظ عدداً كبيراً من (ذرات الراديوم) فإن
نصف الكمية الملاحظة سوف يتحول بعد نصف ساعة إلى (ذرات الراديوم)

لكن الإفلاش من قصور قانوني للعلم لا يمكن لتفسيره أن تفسر هذا التحول ذلك
أن الإلكترون قد انطلق في هذا الاتجاه وليس في اتجاه آخر من في الذرة قد
تحلت لأن وليس بعد قليل ذلك كونه أيضاً أسباب كثيرة تدعو إلى
التيقن أن مثل هذه الحالة غير موجودة إطلاقاً.

لنريد الإفلاش راجع هيزنبرغ (فيترش) الجزء، والكل (دراسة) في مضمناً
الفيزيائية (الذرية) ترجمة محمد اسمع عبدالوؤف- الهيئة المصرية العامة
للكتاب القاهرة- ١٩٨٦- ص ١٤٨

١٤- راجع نفس المصدر السابق ص ١٤٩
١٥- HEISENBERG (w) PHYSIQUE ET PHILOSOPHIE
op et chap 3 p.3

١٦- أن الكانتوم- quantum يحدد الأشياء وليس الموجة أو الجسيم
لنريد الإفلاش راجع
PAGELS (HEINZ) UNIVERS QUANTIQUE - EDITIONS NOUVEAUX HORIZONS

١٧ - يا هورت (سالام) فلسفة العلم المعاصرة - منشورات دار الطليعة بيروت

١٩٨٦ ص ٦٦

١٨ - هيزنبرغ (فيرسر) مصدر وقع ذكره سابقا ص ١٠٤-١٠٥

١٩ - لقد حاول استينين في خلافا مع هيزنبرغ نظرية ميكانيكا الكم القيام بتجارب تؤدي إلى إسقاط علاقات الارتباط والمتواتر ومن هذا المنطلق فقد استخدم العديد من الطرق والتجارب للاطاحة بهذا المبدأ. وكان يتفق في كل مرة على أحد مؤتمرات سولافاي (SOLVAY) قدم إحدى محاولاته لحياسة لاسطاع نظرية ميكانيكا الكم والمبدأ الذي تقوم عليه. وقد اخفق مرة أخرى، مما دفع برميلا (هرفمست) أن يقول له (أنتي أشهر بالفشل مما تفعل). ذلك انه تناول تقديم الجميع ضد نظرية الكم الجديدة تماما مثل ما كان يفعل بقدم المعاصرون لنظرية (ويطو) هيزنبرغ على موقف استينين. لقد كرس حياته العلمية من أجل البحث في العالم الموضوعي للتواهر الطبيعية التي تجري في المراجع في "الجبر" أي المكان والزمان مستقلا عن وفقا للوطين ثابتة. وحتى عندما صارت نظرية الكم جردا ثابتا من الفيزياء المعاصرة لم يستطع استينين تغيير موقفه. لقد كان يعتبر نظرية الكم خلا مؤلفا وليس لتفسير التواهر الشديدة. وأن موقفه الشهيرة أن الألهة لا تلعب الدور تظل مبدأ أساسيا ثابتا لديه لا يتزعزع كما أن بيلبور في محاورته معه رد عليه. "لكن من اليديهي ذلك، أن ليس من واجبنا أن نأمر الألهة كيف يجب عليها أن تحكم العالم (Aberes, kann doch nicht unsere aufgabe sein got vor yschreiben wie er die welt regieren soll)"

لمزيد الاطلاع راجع - هيزنبرغ في مضمار الفيزياء الذرية مرجع سبق ذكره

٨٨-٩٠ يتصرف

٢٠ - PAGE LS (HEINZ) op. cit. P57.

٢١ - Ibid P:76.

٢٢ - جينز (جيمس) مرجع وقع ذكره سابقا ص ١٩٩-٢٠٠

٢٣ - جينز (جيمس) مرجع وقع ذكره سابقا ص ٢٠٠

٢٤ - في التفسيرات الأساسية في المجال الميكروفيزيائي ساهم لوي دوربوني في الميكانيكا في دعم ميكانيكا الكم عند هيزنبرغ. ويجب أن يعرف هذا أن الميكانيكا الموجية لا تسمح بالتكهن الضمني بهيزنبرغ نظام معين. بل هي تقتصر على القول أن الوجود في المستقبل سيكون له هذا الاحتمال أو ذاك. ومعنى ذلك أن القوانين الاحصائي في الفيزياء الجديدة، عوض السببية الصلبة. أرتو مارش التفكير الجديد في الفيزياء الحديثة مرجع وقع ذكره سابقا ص ١١٥

٢٥ - أن للاكترون في تجربة الومر الذي يرسل الالكترونات أو موجات غير متسقين في جدار تمر من خلاله أي شاشة وبالشأن الثاني للاكترونات مواقع وسرعات مختلفة. فمن هذا أن له أكثر من تاريخ محدد المكان والزمان عندما ينتقل في الفضاء ويمثل تجربة: فلما يتروعد في مكانا لتفسير مفهوم حاصل جمع التواريخ، كذلك جاء تجربة بونين وفانفانين في هذا المجال، تقدم بأكثر دقة رياضية وفيزيائية حاصل جمع التواريخ للجميع عند كل سرعه وموقعه وقد أدى ذلك إلى إثبات صحة نظرية ميكانيكا الكم في مجال الفيزياء الذرية

٢٦ - HEISENBERG (W) PHISIQUE ET PH. LOSOPHIE

op cit. chap VIII p 143-144

٢٧ - فبادي (السود) السببية في العلم الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨-١٤٢٢

٢٨ - راجع نفس المرجع السابق ص ١٤٤

٢٩ - راجع نفس المرجع السابق ص ١٤٥

٣٠ - فبادي (السيد) السببية في العلم الهيئة المصرية العامة للكتاب. نفس المرجع السابق ص ١٣٨

٣١ - في المحاصرات بوجه لوي دوربوني نقده لمبدأ علاقات الارتباط واللاحتمية، مؤكدا على دور الضمنية في بناء الحقيقة العلمية في المجال الفيزيائي

٣٢ - لقد استخدم استينين معادلة (دورنزي) في وصعه لمعادلة العصبية

E=mc² وهذا التحليل كالتالي

$$E' = E \left[1 - \left(\frac{v'}{c} \right)^2 \right] \rightarrow E' = E \left[1 - \left(\frac{v'}{c} \right)^2 \right]$$

هنا يمكن استعمال صيغة ثنائي الحدود

$$E' = E \left[1 - \left(\frac{v'}{c} \right)^2 \right] \rightarrow E' = E \left[1 - \left(\frac{v'}{c} \right)^2 \right]$$

لكن نعلم أن $\left(\frac{h\nu'}{2} \right)$ تمثل في الفيزياء الكلاسيكية طاقة جسم متحرك

$$E' = E \left[1 - \left(\frac{v'}{c} \right)^2 \right] \rightarrow E' = E \left[1 - \left(\frac{v'}{c} \right)^2 \right]$$

يمكن أن نرمز بـ (E) فنجد $E' = E \left[1 - \left(\frac{v'}{c} \right)^2 \right]$

نعرض في العلاقة (I) $E' = E \left[1 - \left(\frac{v'}{c} \right)^2 \right]$ فنجد $m = \frac{E}{c^2}$

وهي معادلة استينين في النسبية

$$m = \frac{E}{c^2} \rightarrow E = mc^2$$

٣٣ - يحدد هذه العبارة يمكن تحديد ما يلي

١ - إما أن تكون الألهة لا يفعل الذر أصلا ولا استبعدت أي وجود للعشوائية في نظام الكون إلا في المستوي العرضي الذي يتطلب وجودها

٢ - إما أن تكون الألهة يفعل الذر، وهي تلعب بالطلاق ويجعلت للعشوائية مكانة أساسية في تركيب نظام الكون ونظرية الانفجار العظيم يمكن أن نفسر أن الألهة

قد أنعتت نظاما فعلا أساسيا خلال لحظة خلق الجسيمات الأولية

٣ - وإما أن الألهة لا تلعب الدور، ولكنها بعد إتمام الخلق استغفل بدلتها وتركزت الكون بحدوث بعض من أفراده وما لم تعد تترك طبيعة النظام الذي أصبح يتحكم في الكون، ولا هي قادرة على التدخل في ذلك لتغيير مساره.

٣٤ - يبدو أن المقصود (بالشكل)، هو الفضاء الجبري أو الانكسار الذي يدور حول ثؤالة الذرة، أي هو الصورة الجبرية، بما هي مثل مشعل لما هو موجود بالفعل وكأمن في الثؤالة (المادة) التي تشكل منها وجود الذرة.

٣٥ - HEISENBERG (W) PHISIQUE ET PHILLOSOPHIE Op. cit. p68-69

٣٦ - إلى الدالة العتية والاعطاء والسرية تصير إلى الصورية أي أن لرسوبر، فعل الأربع إلى مبدئين الصورية والادة وفما البؤالان الأساسيان في لفظة اسطر، وهما يعني في

تفسير الكون وهما أن غير متسقين في مضمنا، إذ ليس ثمة شيء يوصف سرعه دور جولي (الادة) أن قد تترك الصورية، أن كل شيء، مركب منها أن الجولي عند اسطر مادة علمية

تسم كل شيء، نقده بشكل لآية صفة، أن لا صفات لها وما يعطيهها صفة جولي، هو الصورية التي تكون عليها أن الجولي في إمكانية كل شيء، ولو كانت في الواقع ليس شيئا، فبما الصورية هو الذي يعطي للجولي هويتها

راجع بهذا القصد ابراهيم (ميدالله) الحركة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ص ١٨٠-١٩٦

٣٧ - HEISENBERG (W) PHILLOSOPHIE. LE MANUSCRIT DE 19942 - TV Traduction Cathrine chevalley Editions du Seuil- Paris 1998 p205.

- Ibid p29.

- Ibid p114-115.

٣٨ - La meme relation d'incertitude s'applique dans le monde ordinaire mais p et q étant de beaucoup supérieurs à h la quantité d'incertitude impliquee ne ne correspond qu'à une infime fraction de propneté macroscopique équivalente à la constante de Planck h est Nous pouvons mesurer la position égale à 66x10²⁷ et n est eggerment supéneur à 1105. En chiffres ronds: H est donc égale à 10²⁷

٣٩ - Le mouvement de la balle assure exactement que nous les souhaitons en l'observant alors qu'elle roule sur une table et l'incertitude naturelle d'un ordre comparable à 10²⁷ de la position ou du mouvement sera insignifiante comme tous les effets quantiques ne deviennent importants que si nombres dans les equations ont a peu pres la meme taille ou sont plus petits que la constante de Planck .

٤٠ - Voir: GRIBBIN (JON) LE CHAT DE SCHRODINGER, Op. cit. p 148

طريقة نظري إلى الحياة

هيديو كوباياشي (1902-1983)

ينتهي الفنان أخيراً إلى رؤية الأشياء بتواضع تام وخالص حتى لينسى نفسه

تقديم وترجمة : محمد غزيمة *

لا تكاد تلتقط هذا الاسم لأي ياباني متوسط الثقافة حتى يسرع، وباعتزاز شديد، إلى القول أنه يعرفه وقد قرأ له على الغالب مقالته المعروف «طريقة نظري إلى الحياة»، الذي تقدمه متأخرين جداً للقارئ العربي. ولكم يستحق هذا الكاتب والناقد والمترجم والمثقف أن تنقل جميع كتبه إلى العربية، لكن المرء لا يقدر على نقل كل ما يطالعه أو يصادفه ولا بد من اختيار الأقرب إلى الاهتمام الشخصي.

ينتمي هيديو كوباياشي، المتخصص بالأدب والفكر الفرنسيين، إلى جيل عاش ببناء اليابان الحديثة في النصف الأول من القرن الماضي وعاش هزيمتها في الحرب الكونية الثانية، وأخيراً نهضتها المذهلة المستمرة حتى اليوم. ولا شيء يخلص تاريخ اليابان في القرن العشرين ولحد الآن كما تلخصه أسطورة طائر الفينيق، أو طائر الشمس، كما يسمى في بلادهم، الذي ينبعث من رماده أكثر جمالاً وبهاء وقوة. إن كوباياشي من الجيل الذي برع في نقل الحداثة وفي بيننتها، أو تجاوزها كما يحلو لبعض المثقفين اليابانيين أن يقول عن اليبنة. كان له، وعلى امتداد ثلث قرن، نفوذ لا يضاهى في الوسط الثقافي الياباني: ناقد أدبي بارع لجميع أنواع الفنون في اليابان من القديم إلى الحديث، إذ يعي الشخصية اليابانية وحساسيتها وعياً ملموساً تعبر عنه عشرات الكتب ومئات المقالات، بما فيها مقال اليوم: ومترجم أندريه جيد وفاليري وبودلير وبرانسون وأن وغيرهم الكثير إلى اللغة اليابانية ترجمة يشهد لها اليوم مئات الآلاف من القراء، كي لا تنقل الملايين فلا يصدق أحد

لا شك أن هذه
التصورات الخيالية
موضوعية ومنسقة
بشكل جيد. لكن هل
بذل مؤلفوها كل
هذه الجهود
للسيطرة على الناس
واسرهم؟ لا أحد
يشك بأصالة
ما يضيئه العقل،
ففيه نتعرف على
حقيقة ما... لكن
الحياة الإنسانية في
تعقيداتها تظل هي
الحياة الإنسانية،
لأن الحقائق
كالكاذب تتركنا في
حيرة واضطراب.

* شاعر ومترجم يقيم في اليابان

مع ان الامر في اليابان عادي جدا لانعدام الامية منذ مطالع القرن العشرين، والتركيز المذهل على البناء الثقافي للمواطن الياباني.

محاضرة تشرين اول - اكتوبر، ١٩٤٨

يقول نينوميا ماسايوكي، المتخصص بـ«هيدو كويباشي»، والذي نقل الى الفرنسية بعض اهم نصوصه ورائته، من بينها «كيف أنظر الى الحياة»، ان كويباشي عندما ألقى هذه المحاضرة وبهذا العنوان سنة ١٩٤٨ بمدينة أوساكا، كانت اليابان تشهد مرحلة تغيرات جذرية على صعد أساسية متعددة، ولاسيما في مجال الإصلاحات الدستورية المتتالية لتحديد موقع المواطن الياباني في النظام السياسي والاجتماعي، فجاء الدستور الجديد ليؤكد على سيادة الشعب وقيام نظام برلماني على اساس انتخابات مباشرة يشارك فيها جميع المواطنين ذكورا وإناثا بلا تمييز، وليلغى دور الامبراطور السياسي الى مجرد رمز للدولة: كما تؤكد المادة التاسعة منه بوضوح تام على توجه اليابان السلمي والاقلاع النهائي عن التسلح، الى ذلك كله، اعتبر السياسيون والعقاديمون المسؤولون عن التورط في الحرب مجرمي حرب وقدماوا الى محكمة طوكيو حيث اعدم منهم سبعة في تشرين الثاني، نوفمبر، سنة ١٩٤٨

في مثل هذه الظروف الاستثنائية، حيث باتت القيم الجمهورية موضع شك او إلغاء وتكرار، كان الكتاب يتساءلون، وي طرح كل منهم بطريقته السؤال الاساسي التالي: كيف نعيش، او كيف أنجو لأعيش؟ اجاب البعض بثمنين القوة الحيوية لدى من يريدون النجاة والعيش بأي ثمن كان، وتأكيدي اولوية الامبراطور واهمية ثقافة المحاربين وجميع المبادئ التي ظلت تفرض حتى الايام الاخيرة من الحرب والتي سرعان ما سقطت... واجاب البعض بالانتحار كاليرواني المعروف اوسامو دزاي وغيره ممن لم يقدرُوا على احتمال هذه التغيرات المفاجئة. اما اعمال الروائيين، الخارجين على القانون كما كانوا يعرفون، فقد استقبلت بحرارة وشغف من قبل الاجيال تتلمس طريقا جديدة في خضم هذا العالم المتحول.

كان هيدو كويباشي، في هذه الاثناء، يتابع انجاز مشاريعه النقدية وفق منطقته الداخلي الخاص من دون ان يجرئه التغير المفاجئ للظروف الخارجية، لأنه كان مقتنعا بقناعة تامة ان الفن، اي فن، يلخص بكلمة واحدة هي: النظر، الرؤية،

وان اهم مايفاجئ الفنان هو رؤية العالم كما هو، ورؤية العالم كما هو لا يمكن ان تعني الا شيئا واحدا. ينتهي الفنان اخيرا الى رؤية الاشياء بتواضع تام وخالص حتى لينسى نفسه.

كانت هذه الفكرة قد تجلت لديه، في البداية، على شكل نقد سلبي لمن لايعرفون «رؤية» الواقع كما هو، وكان لايفك عن استنكار المواقف الايديولوجية المسبقة التي تحول بين مواطنيه وبين رؤية الواقع، ثم يوضح كيف نظر هو الى العالم بهذا التواضع الضروري لكل مقاربة أصيلة، وبالتالي كيف كشف العالم له، بتعدد الايام والاشياء، حقيقته الشعرية. كانت اليابان تحاول ويصعوبة النهوض من بين انقاض «حداثتها»، عندما عرض هيدو كويباشي في هذه المحاضرة اهمية فعل الرؤية وضرورته، ليس بالنسبة الى الفنان وحسب بل بالنسبة لأي انسان. يسهب في عرض موقفه الجوهري من الفن والحياة مرتكزا على امثلة عديدة لدى من يعرفون رؤية العالم بشكل اصيل. كانت مداخلاته في السابق موجزة غالبا وغير حاسمة؛ لكن يبدو في هذه المحاضرة وكأنه، بشمولية حذيفة وتعدد المجالات والمبادئ التي يتناولها بصبر وحبور، اراد المشاركة في الجهد الجماعي الكبير لإعادة البناء وعودة اليابان. تشكل هذه المحاضرة نتجية ومآل سنوات من البحوث الجمالية والفلسفية والاخلاقية والنص المنشور ليس، بالطبع، مجرد نقل الخطاب الشفهي الذي ألقى امام الجمهور؛ فالكتاب نفسه يشير مرات عديدة، وفي غير موضع، الى الفرق الطبيعي الفاصل بين الكتابة والكلام. ويتجلى في هذا النص اسلوب الكاتب البارح في الدمج بين رشاقة العرض الشفهي وبين المتانة المكتسبة بفعل الكتابة.

يتوجه هيدو كويباشي الى قارئ مثالي، غير انه يحاول الاحتفاظ بميزات التماس الحيوي الذي ينشأ خلال المحاضرة، ومن هنا الدوزنة البارة بين النبرة الطيفية كما لو انه امام الجمهور، وبين ميزات اسلوب «عار» (حيادي) كما لو انه يفكر في العزلة لوحده.

١ - طريقة نظري الى الحياة

عندما طلب الي، في المرة الاخيرة، ان احاضر هنا، كان العنوان هو نفسه اليوم. طريقة نظري الى الحياة. لم أكن، وبسبب مرض مفاجئ، قادرا على الالتزام، الامر الذي اربك اصحاب الدعوة ايما اربك. لكن احسست من جهتي ان

مكابدة الألم، وبشكل اناني، اسهل عليّ من الفناء محاضرة. اما هذه المرة، وللاسف الشديد، لم أصب بأي مرض مفاجئ، وها أنا امامكم بقلب يملؤه الغم

لا أحب اعطاء المحاضرات، مع انني اعطيت ولحد الان عدداً لا بأس به. لكن والحق يقال لم اعط واحدة بملء ارادتي: اعطيتهما جميعاً لاحترام بعض الواجبات الاجتماعية والشخصية (١)

ولهذا سبب بسيط جداً: لا أعتقد ان لها قيمة حقيقية بالفعل، وقناعتي ان هذه الصيغة من الخطابات العامة امام الناس لا تتيج ابدًا للتعبير عما اريد قوله بدقة. وهذا رأي لا يخص ولا يلزم احداً غيري: فهو نتاج رؤيتي للحياة. وإن يخطر لسياسيين ابدًا أنهم، وفي النهاية، عاجزون عن ايجاد افكارهم من خلال الخطب الرنانة العظيمة. لنأخذ هنتلر (٢) على سبيل المثال، هذا المهورس بالخطب: يقول في غير موضع مامعناه تقريباً «اذا تطور، يوماً ما، فن الكلام بما يكفي، فإن ذلك اليوم سيكون ضربة قاسية جداً لهذا التعبير العادي جداً الذي يدعى الكتابة». لكل رايه وافكاره، ولكل مهنته، ولاتعلق لدي على الموضوع. مهنتي هي الكتابة، اودعتها ولا ازال افراحي واتراحي جميعاً، والتزمت بها ولا ازال التزاماً عميقاً. ومن يلتزم بعمق سوف يرى التجلي التدريجي لما يدعى بأسرار المهنة. وهذا امتياز حكر

على الاختصاصيين. اقول «سر» (٣) ولكن الامر لا يتعلق بأسرار لا نريد كشفها للناس، بل هي اسرار لا نستطيع كشفها: إنها شيء ما غير قابل للتوصيل، ويمكن ان يظل من طبيعة يستحيل تقريباً تصويرها حتى بالنسبة الى الشخص ذاته. على أية حال، من خلال التقنيات المادية المصنوعة فقط والضرورية لمهنتي تحديداً، اعني بالحواس طريقتي في العيش، بمقدار ما اعني طريقتي في الاحساس والتفكير. هذا الوعي هو الذي يدعى «حب المهنة»

لدينا في اللغة اليابانية مصطلح: تين شوكو (نداء رباني. تين/ السماء، شوكو/ مهنة = مهنة تحديدها السماء). اذا فسرنا كلمة «تين» (سما) على انها مفهوم غايته استدعاء كامل الحب المتنامي الذي تكنه لمهنتنا طواعية، فإنها كلمة حق، دقيقة ورائعة. يروج اليوم ان عبارة «مهنة تحديدها السماء» هي فكرة مبذولة وبلا جاذبية. وذلك لكثرة الذين تطلوا تضاماً عن رؤية مهنتهم هدفاً ينبغي السعي اليه واثبات

انفسهم ككائنات بشرية. لقد استسلموا بسبب الصعوبات الكبيرة التي نواجهها في الوقت الحاضر. لأسباب متعددة. كصعوبة ايجاد مهنة نودعها وبلا اسف الافراح والاتراح جميعاً. إنها تغيرات يرثي لها حقاً

إذاً، هناك مواضيع كثيرة اود الكتابة عنها، لكن لا يوجد بينها ما اريد الكلام عنه طواعية ومن دون اكراه. اذا كان الكلام يكفي لمعالجة موضوع ما، فسوف استخدم الكلام ببساطه دون البحث عن صيغ أخرى للتعبير. لكن هناك افكار لا يمكن التعبير عنها بالكلام وتحتاج الى تشبيك خاص للكلمات يدعى «الكتابة». فاذا كانت لدي رؤية خاصة للحياة، فلا بد انها ستظهر في كتابتي: ولا أستطيع تناولها وعرضها مكتفياً بالكلام فقط. ولذلك سأحدثكم اليوم، ليس عن «طريقة نظري الى الحياة»، بل عن التعبير الذي يستخدمه كل منا، اعني تعبير «جينسيتي - كان» بلفظ النون مدغمة بشيء مفترض بعدها م ع (حرفياً النظر الى الحياة).

غالباً ما تلجأ الى هذا التعبير كما لو كان شيئاً يدهيا مسلماً به. لكن ماذا يعني في العمق؟ فكللمة جينسيتي (الحياة) وكلمة كان (النظر، الرؤية، التأمل) موجودتان في اللغة اليابانية منذ تاريخ طويل، غير انهما، كما يبدو لي، لم تجمعاً بهذه الصيغة الا منذ فترة ليست بعيدة. واعتقد ان تعبير «النظر الى الحياة»، اصبح عملة متداولة - كبقية التعابير الاخرى ذات الطبيعة نفسها - منذ بدأنا طرح الاسئلة على انفسنا انطلاقاً من وجهات نظر جديدة، او من بعض الافكار الجديدة حول الحياة، والتي اثارها دخول الفكر الغربي الحديث الى بلادنا. ومع ذلك، اري انه لا يوجد في اللغات الاجنبية تعبير معادل تماماً لـ lebensanschauung لهذا التعبير. يقال ان استخدامه انتشر منذ ترجمنا به كلمة تعني «الحياة». غير ان كلمة LEBEN الالمانية لصاحبها رودولف أويجن (٤) مؤكداً انها بعيدة كما يبدو لي عن لفظة «كان» (النظر): لأن في هذه الأخيرة Anschauung فرقاً بسيطاً خاصاً جداً لا يستطيع ادراكه سوى اليابانيين فقط (٥).

لاشك ان الفكر البوذي اعطى لهذا التعبير، ولا يزال، اهمية استثنائية. وبما انني لست متخصصاً بالامر، فسأبقى في إطار من هو غير متخصص: وبما انه ليس لدي ايضاً سوى بعض المعارف الجزئية المكتسبة مصادفة من خلال

يتعلق الأمر برؤية خواء الأشياء، كما يتعلق بالصلاة للفوز بغفران الرب

مطالعاني الانفاقية المتنوعة، فإن الأفكار التي سأقدمها لا يمكن ان تكون الا اعتباطية، واعتد حول هذه النقطة منذ الآن (٦).

تعني لفظة «كان» (روية، نظر)، لكن لا فائدة من الرؤية او النظر مالم نميز المحيط بنا ونحدده. سيارات، تراموايات، قطار، كلاب واشياء اخرى. ينبغي لجنة الأرض الطاهرة ان تصبح قابلة للرؤية بأعيننا المجردة. تعرض سوترا «موريوجو-كيو» / الحياة اللايكن بدوها/ (٧)، ثلاث عشرة طريقة للتأمل. إن جنة الأرض الطاهرة، وفق الشروحات المعطاة في هذه السوترا، ليست مكانا نتخيله بشكل ضبابي غير جلي، بل هي متجلية امامنا حضورا واقعيا ملموسا. هناك، وفقا للنص، بعض الاجراءات الواجب احترامها من اجل التأمل جيدا.

إذا ما تمرنت على التأمل متعبا المراحل بالشكل الصحيح، فإنك سوف تصل الى رؤية جنة الأرض الطاهرة. نبدأ، أولا، بتأمل الصورة الذهنية للشمس، او الصورة الذهنية للماء. عندما تفكر بالماء جدا جدا، فإن صورتها ستظل في قلبك حتى بعد غروبها

وعندما تفكر بالماء الطاهر النقي كالكريستال بشكل مركز جدا، فإن ماء بحيرة الكشور الموجودة في الجنة النقي سينعكس في قلبك: وسوف ترى واضحة كل جبة من الرمال الملونة المشعة في اعماق الماء؛ وستفرش ازهار اللوتس البديعة جلالتها في البحيرة؛ وسوف يمكنك ان تحصي منها ستة مليارات زهرة. انظر الى كل ورقة من اوراقها، وسوف ترى فيها ٨٤ ألف عرق حيث ينبجس ٨٤ ألف نور.

وتتابع السوترا هكذا الى ان تنتهي بـ:

تخيل أنك جالس فوق زهرة لوتس؛ وتخيل ان هذه البنتنة تنغلغ عليك وتفتتح من جديد: عندها لابد ان ترى صور بوذا وصور بوديهساتافا في كل مكان من الفراغ

انها لسوترا جميلة جدا حتى من الناحية الادبية. ويقال ان بوذا كان يعظ هكذا بصيغة بسيطة بغية انقاذ امراة يأكلها اليأس. ويبدو ان شاكا- موني نفسه عندما وصل الى حالة «الساتاتوري» (الاشراق) تحت شجرة (بودهي)، لم يصل من خلال ممارسة بسيطة بأساطة الممارسة التي تنقلها هذه الحكاية، بل وصل، او تنور كما يروى، من خلال تأمل فلسفي أكثر، يعني من خلال الزن- كان. لكن اعتقد ان كلمة «كان» تحمل الدلالة نفسها في هاتين الحالتين. اما بالنسبة لكلمة

«زن»، فهي تعني (التفكير) او (التأمل). إذا، يشير تعبير «الزن - كان» الى فعل البوذية بالعين المجردة لما نفكر به. وبالتالي فإن مائسي في البوذية «كان - بو» (مناهج الرؤية - فيجاسيانا)، ليس مجرد نظرية للمعرفة. ينبغي وبمعرفة عميقة للانسان، ان يتطابق التفكير مع الرؤية، رأى مع فكر. وللوصول الى هذا المستوى المعرفي الذي يدمج الجسد والنفس، يلزمنا منهج يدمج النفس والجسد. واعتقد ان هذا المنهج مشار اليه بالتفصيل في ال كان- بو (٨)

منذ ان دخل بلادنا مذهب الزن قادما من الصين، ونحن غالبا ما نشير الى الزن- كان بصيغته المقصورة: الزن. لكن يبدو انه كان، في البوذية اليابانية القديمة، يسمى

اختصارا: كان أو شي- كان» (ساماتاه- فيجاسيانا/ التأمل بسكينة وهدم). يقال ان كلمة «شي» (ساماتاه) ليست بذات قيمة كبرى. فهي تعني الرغبة بوضع حد نهائي لاضطراب الروح من اجل ممارسة مثلى لل. كان؛ بعبارة اخرى تهينة القلب الذي يستعد للرؤية. هل اعطيك مثالا بسيطا جدا لتوضيح مائعني لفظة «شي» تقرها؟ الزاهد الذي يرغب مثلا بالتفرغ التام كي تمارس الروح ال. موكيه- كيرو / لوتس الايمان الصادق (٩) / يتغل في الجبال هاجرا حياة المدينة خوف ان تأخذه الافكار الفاسدة. مضى وقت طويل على دخول طريقة «شي- كان» الى اليابان، وربما منذ عصر تينجي (١٠). ولابد ان الذين ذهبوا الى معبد توشودايجي قد شاهدوا صورة مؤسس الكاهن غانجين (جيان- زهين) الذي جاءنا بهذه الطريقة من الصين على مايقال. ويعتبر تمثاله تحفة فنية لامثيل لها، انه افضل نجاح في اليابان لا بل افضل تمثال في العالم: جالس، مغمض العينين والإستماعة على وجهه. والواقع ان هذا الكاهن كان كفيفا لا يرى. ويطلب من بعض الكهنة العلماء اليابانيين قرر ان يقدم البوذية ويعرف بها خير تعريف في بلادنا.

لكنه عندما اراد عبور اليم، فشل لخمس مرات متتاليات بسبب العواصف والكوارث الاخرى. واخيرا استغرقت رحلته ١٢ عاما ليصل من يانغ- زهو في الصين الى ساتوسما باليابان. في تلك الاثناء، كان قد توفي الكهنة اليابانيون الذين وجهوا الدعوة اليه ومعهم التلميذ الصيني الذي كان سوف يرافقه. وغانجين نفسه كان قد فقد بصره ابتداء المرض فيما كان قاربه يتجه على غير هدى نحو الجنوب. يعبر عن

كل هذا خير تعبير تمثاله الذي يعتبر اليوم كنزا من الكنوز الوطنية اليابانية. ويرى الجميع تقريبا ان كتابه حول الـ«شي- كان» (ماكا- شي- كان / رسالة عظمى في ساماتاه- فيبسانا) (١١) الذي حمله من الصين، رسالة شبه مئة اليوم. لكن التمثال حي. ألا يمكن للشعور الذي يتأبنا ونحن امام هذا البورتريه، ان يدل على اننا ادركنا بعقم شيئا جوهريا من الـ«شي- كان» ؟ لان الاعمال الفنية الرائعة تحرك فينا ماضو غير عادي وتترك انطبعا استثنائيا.

هناك صورة اخرى لكاهن آخر احبها جدا؛ لكنها ليست تمثالا هذه المرة، بل رسما؛ ويمكن اعتبارها هي الاخرى واحدة من نجاحات الياباني في هذا الميدان. يتعلق الامر بصورة الكاهن موييه (١٢) الموجودة في متحف كوزان- جي. ولابد ان الكثير منكم قد شاهدها. في غابة من الصنوبر تملأ اللوحة يجلس هذا السيد الكاهن مثل قط صغير على مفرق شجرة تنسجم وياها بروعة مذهلة، وهو في وضعية تأمل. المسبحة والمبخرة معلقتان على غصن بهدوء ووداعة؛ ومن حوله تلعب السناجب وتطير العصافير في كل اتجاه. انها لوحة تجسد اقصى الهدوء والجمال، ويبدو لي ان قوة روحية خارقة تكمن في اعماقها. ليس هذا العمل من افعال الخيال. لأن الكاهن موييه كان. كما تقول سيرته، يعيش فعلا هكذا. كذلك نجد فيها الجبل الذي يقع وراء كوزان- جي، حيث كان قد وجد مكانا نظيفا يظل فيه جالسا ليل نهار يمارس الزازن (التأمل جلوسا) على مفرق شجرة، او داخل فجوة في جذعها، او فوق صخرة... يقول في سيرته الذاتية : «لا يوجد حجر ولو بحجم قدم لم اجلس فوقه». كان يدعى من قبيل الطرافة «كاهن بلا أذن». ولأنه في هذا الرسم لا يظهر من الا ثلاثة ارباع فقط لانستطيع رؤية ذلك، لكنه من الجانب الآخر بلا اذن فعلا. تقول الحكاية انه عندما اقترب من سن العشرين، قرر إماتة جسده بطريقة عنيفة بغية ممارسة الحياة الدينية بأقصى الاسترخاء املا في بلوغ الحكمة الحقيقية. فكر بداية ان يقتلع عينيه، لكن من دون عيينين لن يستطيع قراءة الكتابات المقدسة؛ عندها فكر باقتلاع الأنف، لكن اذا سقطت قطرات مياه وبلا حاجز فسوف تلوث الكتب المقدسة. ولذا جدد واحدة من اذنيه منتھيا الى ان الفوهة ستفي للقيام بوظيفة الأذن. كان لهذا الكاهن مزاج حاد جدا، وكانته في الوقت عينه ساذجة الأطفال وبراءتهم. تشهد على ذلك حكاية

معروفة ينقلها كينيكو في كتابه «مذكرات اوقات التسلية» (١٣). يحكى انه كان يلعب لعبة «اتشي - اوتشي» وهو يلتقط الحصى. لم نعد نعرف بالضبط ماهي هذه اللعبة، لكن اعتقد انها لعبة اطفال ربما تشبه لعبة «حجر القدم» [تقف على قدم واحدة وتدفع بالآخرى حجرا مسطحا داخل مربعات، م.ع]. وعندما سئل عن اسباب هذا التصرف، اجاب بانه يريد التخلص من بعض النصوص المقدسة الصعبة اللاتكف عن ملاحقته. كانت لديه منذ الشباب رغبة شديدة في الحج والذهاب حتى الهند اقتداء بخطى شاكا- موني؛ وعند بلوغه سن الرشد قرر تنفيذ هذه الرغبة. وضع مخطط الرحلة بعد ان طالع العديد من السير الذاتية القديمة. وقال ان هذا المخطط لا يزال موجودا في متحف كوزان- جي؛ ولكي يضعه، حسب بدقة المسافة الفاصلة بين تشانغ- أن وبين راجاغرها: ٨٧٣٣ فرسا وربع. سبعة فراسخ في اليوم، ونصل في يوم كذا. واذا مشى خمسة فراسخ في اليوم يصل يوم كذا، شهر كذا في السنة الخامسة على بدء الرحيل وحوالي وقت الظهر كل شيء مدون في دفتر الرحلة الصغير. استعد بالفعل وجهه حوائجه.

لكن الرؤيا التي اوحى له بها في الحلم له كاسوغا الكبير، جعلته يحذف عن الموضوع في اللحظة الاخيرة (١٤). وسوف اقول لصن الحظ؛ والا ربما كان اقترسه وحش ما في الطريق. ولتخفيف الكآبة التي اصابته بسبب إلغاء السفر، اخذ يمارس الزازن في جزيرة بكيشو، والتي تدعى تاكا- شيما [جزيرة النور] (١٥) وبهذه المناسبة، كان يلتقط الحجارة من على شاطئ البحر معتقدا ان مياه الهند لا بد انها وصلت الى هذا الشاطئ، وبالتالي فان هذه الحجارة يمكن اعتبارها اثارا تذكارية من الاماكن المقدسة.

وكان طوال حياته يحب الحجارة ويحمل بعضها على الدوام وعندما اقترب الموت كتب قصيدة وداع الى حجر من حجارتها :

اذا كنت لانستطيع التعلق بأحد

بعد موتي،

فقط بسرعة

عامدا الى بلاده،

آه ! يابحري الرمن جزيرة الغنوس

من المؤكد ان الحجر كان يريد العودة بسرعة الى جزيرته، لكن من اين له ان يطير !

وهو لا يزال مقيما حتى اليوم في متحف كوزان - جي. ليست عينا هذه الحكاية الغريبة

سوف ندرك، وبقليل من التفكير، أن حالة هذا الحجر هي حالة الناس جميعا فهم يرغبون بأشياء كثيرة تتجاوز حدودهم، لكي يظلوا في النهاية مجرد كائنات بشرية لا أكثر.

للتعزاء المحترفين أن يشكوا من سطحية هذه القصيدة، لكن إذا لم نأخذ شخصية المؤلف بعين الاعتبار، فلا معنى لأية دراسة وبالمقاييس كتب هذا الكاهن قصائد بريئة حقا

وسانحة؛ استشهد بواحدة منها

مثل فطيرة

مروشة بالسكر

يلمع القمر

بين الغيوم البيضاء،

حافة الجبل

كانت كتابة قصيدة موجهة الى حجر او حصة، عملا

بسيطا وعاديا بالنسبة الى هذا الكاهن ينجزه حال النهوض

من السرير. وهذا لا شيء ايضا: فقد كتب رسالة والمرسل اليه

هو جزيرة. انها جزيرة كاروما- جيما الواقعة هي الاخرى،

إذا لم اخطئ، في منطقة «كي»، حيث كرس «ميويه» نفسه

حينما من الوقت لممارسة دينية ذات صرامة خاصة.

ويشير في الرسالة بوضوح الى المرسل اليه «الى السيدة

الجزيرة».

«أعتريني لنصمتي الطويل، وارجو ان تكوني بخير. ها هو

موسم ازهار الكرز يطل، ويجب لايتضرب افكر بالازهار التي

تمتعت بها عندك. سيغتريني الناس ممسوسا اذا ما ارسلت

رسالة الى اشجار الكرز التي لا تستخدم الكلام..

وهنا يستخدم هذا الكاهن الولي تعبيراً متعاً: «ولأنني مجبر

على مسامرة الراي العام (رأي الذين فقدوا العقل) احتفظت

بسرية هذا الحب». «فقدان العقل» هنا يعني «عدم معرفة

منطق الأشياء». يريد القول انه اذعن لناس هذا العالم الذين

لن يستطيعوا فهمه، وبالتالي يرفض التعبير عن عباطفه

الحقيقية؛ غير انه لا يفتقر على الصمود :

«هي التي احبها حبا جنونيا، هي الصديقة الحقيقية، وعدم

احترام مشاعر صديقة وصديقة قريبة منكم احتراماً حقيقياً،

هو اعتدالم طبية قلب ولاسيما قلب انسان يدعي تكريس نفسه

من اجل خلاص الكائنات جميعا. بناء عليه، لك تحياتي

بأسرع ما يمكن. وفي انتظار الرسالة القادمة، ارجو ان

تغمريني برعايتك الطبية»

دهش التلميذ وساله الى من يجب ان يسلم الرسالة: فأجابته

المعلم : «لا تقلق، ماعليك الا ان تضعها في أي مكان من

الجزيرة». عندما تشاهدون بورتريه هذا الكاهن الولي ميويه

متذكرون سيرته كما اتيت عليها منذ قليل، وتشاهدون صورة

واضحة لجمال انسان عرف حقا كيف يتواصل مع الطبيعة،

فسوف تفهمون ماهية «الساكن» بأفضل من أي كلام

ومن بين اعظم اسلاف ميويه، يمكن الاستشهاد بالمصدق

الكهنتوني إشين (١٧). يدور ان الفكر البوذي قد أخذ، في اواسط

عصر هييان، يؤثر بشكل جدي في طرق التعبير عن الحياة

اليابانية من فنون وأدب. ويعتبر إشين المفكر البارز الذي

يمثل تلك المرحلة.

فلمعرفة الثقافة اليابانية انذاك، لا بد وبأي شكل من قراءة

عمله العظيم «الجوهري» من اجل الانبعاث في الارض

الطاهرة». كتاب لا بد منه ولا يمكن الاستغناء عنه، ولا

أستطيع شخصيا ألا أقرأه، وأقرأه باستمرار على اية حال، لكن

ويما انني لست قويا في هذا المجال، لا أستطيع القراءة

باحياء الكثير من المفردات الميتة التي تملأ الكتاب. غير ان

وصف مشاهد جنة الغرب او الجحيم، يتكون من استشهادات

سأخوذة من نصوص قديمة، لكنها منسقة بشكل زكي

(الحاصل انه مكتوب بطريقة بارعة)، وينتهي الى إعطاء

انطباع استثنائي عن حيوية استثنائية. القوة، او بالاحرى

العنف الذي يمارس من خلالهما المؤلف طريقة «الرؤية»

(كان- بو) يتجلبان عفويا أثناء القراءة. «اضافة الى ذلك، ترك

لوحة بديعة من وحي بوذي؛ والمقصود طبعاً العمل الفني

الدهش الموجود في جبل كوبا: نزول أميتابها محاطا

بخمسة وعشرين بوديهساتفا، جالسا فوق غيوم وهاجة،

تتبعه موسيقيات يعزفن ويرقصن... ينزل من السموات

لاستقبال الموتى الراغبين بالانبعاث في الارض الطاهرة

بكامل السعادة والجور. اعتقد ان هذا العمل هو الأكثر نجاحا

لما يسمى بـ «نزول أميتابها»: نجد فلسفته معروضة وبادق

التفاصيل في كتاب «الجوهري» من اجل الانبعاث في الارض

الطاهرة». لا شك ان هذا المشهد يمثل ويصدق الصور التي

تجلت حقيقة في قلب إشين. ولا تزال نديراً، حتى اليوم، راس

الميت باتجاه الشمال.

كان الناس في ذلك العصر ينأمنون ساعاتهم الاخيرة

بوضعية الرأس شمالا من اجل الاستعداد للموت بشكل جيد.

وبإدارة الوجوه نحو الغرب حيث يوجد تمثال له «أميتابها»، كان الموتى يستعدون لرؤية الأرض الطاهرة، ممسكين بطرف الخيطان ذات الألوان الخمسة، أما الطرف الآخر للخيطان فهو مربوط إلى يد أميتابها اليسرى. ولهذا الطقس قيمة أخرى تختلف عن إير الزيت المغطوط بالكافور التي تعطيها للمرضى في حالة الغيبوبة. وبما أنه اخذنا نرسم ويتكلم دائم مشهد نزول أميتابها، صارت اللوحة تحل محل التمثال، يعني الرسم محل النحت. يقال إن الكاهن إشين هو وراء هذا النوع من الرسم

لكن ربما ذلك مجرد أسطورة. وفي الواقع، يبدو أن وراء هذا العمل الفني أحد معلمي آل إيوشي (حرفيا: أساذ في رسوم تماثيل بوذا)، ولابد أن هذا المعلم كان موهوبا بطريقة استثنائية، لكن النسيان أكل اسمه ولا نعرف اليوم من هو وتعني لفظة إيوشي أيضا أن الرسام ذو طبيعة كهنوتية، وهذا لا يعني أنه مجرد كاهن بارع في الرسم ويمارسه كهواية متقنة. كان الانخراط في السلك الديني آنذاك شرطا مهما جدا للنجاح كرسام وبالعكس، كانت موهبة الرسم شرطا، تقريبا لا بد منه، لدخول السلك الديني والتحول إلى كاهن، لاسيما في المذاهب الباطنية. وإذا كانت لديك الرغبة في معرفة الواقع الحقيقي لكهنة ذلك العصر، فإن أسئلة كثيرة سوف تطرح. أريد أن أشير هنا إلى أن وجود رسومات رائعة لنزول أميتابها، كالرسم الذي تحدثت عنه للتو، يرينا بشكل واضح التمازج المبدئي بين الكاهن والرسام، بعبارة أخرى بين آل-كان-بو (منهج «الرؤية») وبين فن الرسم. مما لا شك فيه أن الرؤية بالنسبة للرسام هي حياته نفسها. عندما ينظر، يندفع في بحثه إلى اصفر التفاصيل، وإلى أقصى العمق، متجاوزا ومن بعيد حدود الهيال العادي، ليصل في النهاية إلى التحقق من أن قوة الرؤية تتطابق مباشرة مع قوة النظرية وقوة الفكر، اثرت سابقا إلى أن هذا الجانب من التحقق يتكشف في طبيعة آل-كان-بو.

وكون الفنان يدرك أن هذا لا يعني شيئا خارج فعل الرسم، فإن كلمة «كان» (الرؤية) تأخذ معنى جديدا. أن أدراك الجميل ووعيه، أو التحقق منه، بالنسبة إلى الفنان يعني مباشرة «خلق الجمال». ويمكن أن يقال الشيء نفسه بصدق الركان-بو. فذكر اسم بوذا (نين-بوتسو) يرتبط مباشرة بتجلي بوذا. لا يكفي امتلاك فكرة عن بوذا، بل ينبغي أن

نعيش عمقيا تلك الفكرة. بعبارة أخرى، ينبغي الكشف عن بوذا. أي خلقه من خلال النشاطات اليومية المحسوسة ومن خلال التجربة الذاتية. اعتقد أننا بهذا المعنى نستطيع تفسير وفهم لفظة «كان».

كان سقوط النظام الاسترطاطي لآل فوجي - وارا، بسبب الحروب المتتالية بين آل ميناتو وآل التايرا، وراء الظروف الحياتية الصعبة جدا بالنسبة إلى عموم الناس. في هذه الظروف تماما بدأت، كما نعلم، حركة الإصلاح الديني على يد هونين (١٨) وشين-ران (١٩) وآخرين. اقتنعوا أنه يستحيل ومن غير المعقول، بالنسبة إلى إنسان عادي ولد في مرحلة انحطاط شديد «للاشريعة»، الوصول إلى رؤية بوذا حقيقة بالاعتماد على قواه الذاتية فقط. وقد عبروا عن ذلك

بالقول: «إذا رأيت بألم عينك صورة بوذا، فينبغي أن تعلم أن المارا (٢٠)، الأرواح الشريرة، تدعك». لقد رفض هؤلاء الأصلاحيون، ليس فقط اتحاشا جماليا لدى بعض المذاهب البوذية السابقة، بل ومنهج آل «كان» نفسه القائم على قواها الذاتية بعبارة أخرى، رفضوا بشكل قاطع أي تجل للآنا، حتى تلك الصيغة الجميلة القائمة على رؤية الذات في صورة بوذا. كانوا يعتبرونها خطوة على طريق المارا. لاشك أن فكر هؤلاء المباهرة، الذين استطاعوا برؤاهم الخافية إدراك ملامح مصرهم الأساسية، قد أصبح على الدين، المحكوم بشكلانية جامدة، حيوية جديدة. لكن ينبغي الاعتراف أن هذا النوع من الحكمة الدينية، المتصلة والنقية، لايسهل أبدا ظهور وازدهار الفنون. فهو يتعارض منذ البداية مع الحكمة القائمة على تجربة الجميل. والواقع أن هذه الصيغة الجديدة للدين انتشرت بسرعة قصوى (لحد أن فكر المؤسسين الحقيقي نسي تماما)، لكنها لم تقدم وحتى اليوم أعمالا ذات قيمة في مجال الفنون الجميلة. مما لا شك فيه أن تطور الظواهر الثقافية معقد جدا. فمذاهب الزن التي جاءت من الصين حديثا هي التي سوف تستعيد تقاليد آل-كان-بو (منهج «الرؤية»)

والزن، كما تعلمون، يقوم أساسا على مراقبة الذات مراقبة قصوى كما تقول العبارة التالية «افهم نفسك مباشرة دون وسيط وسوف تكتشف طبيعتك: أنت نفسك بوذا» يؤكد كهنة الزن على «ترهة اللفاظ والكلمات»، «فوريو-مونجي، (٢١). لكن هذه العبارة لاتعني إلغاء التعبير عن

الحياة الانسانية نفسها ليست سوى حلم ثيلة ريعية

الذات، بل تشير في الغالب الى وعي حاد جداً بمدى صعوبة الكلام، كما تشير ايضا الى رغبة في التعبير تعبيرا استثنائي الشروط والى الامل بولادة لغة حقيقية الى حدود الاوصاف. منحت حركة الزن هذه عافية جديدة لـ«الزن» - كان الذي كان يمارسه شاكا- موني نفسه تحت شجرة بودهي، والذي تشكل بأشكال عفائية صارمة جداً فيما بعد. وعندما أثبت هذا التيار نفسه واستقر بعد مرحلة التوتر الشديد في البداية، تجلت بعض الاشكال الفنية كنتيجة طبيعية لهذه الروح الجديدة

والشكل الامثل الذي يعبر عن ذلك هي الرسوم المائية في عصر موروماتشي الذي يحتل مكانة هامة في تاريخ الفن ببلدنا كما نعلم جميعا. كان اصحاب هذا النوع من الرسم يتحدرون جميعا من اصل كهنوتي ويدعون «غاسو» (الكهنة - الرسامون)

والشيء المدهش، اذ نفكر به اليوم خاصة، هو انهم كانوا يعجبون اعجابا شديدا بأعمال جاءت من الصين وقدمت على شكل كتب من الصور. كانوا يتمتعون بها وكأنها كنزهم الوحيد. إن أحدا لم يذهب الى الصين تقريبا، إن أحدا لم يشاهد نماذجها هناك، وحده سيشو (٢٢) عرف الصين واقعيها، وبالكاد بقي فيها سنة. اعتقد انه لم تكن هناك أبدا بحوث جاهزة في الرسم ويمكن وضع اليد عليها. كان هؤلاء الرسامون اليابانيون، وكل على طريقته، يتمتعون بكتبهم المصورة ويقلدونها للوصول في النهاية الى انتاج الاعمال الرائعة التي نعرفها. إنه لشيء مدهش حقا ولانجد له مثيلا في اي بلد ولا في اي عصر.

إن أحدا من رسامي الطبيعة لم ينجز ضربات قوية مماثلة: والامر لا يتعلق بمقارنة اعمالهم مع اعمال سابقهم من الاجانب لاقرار من هو الأفضل. المهم هو انه ماكان لشيء ان يتحقق، لولم تكن لدى هؤلاء الرسامين قناعة بان هذه المشاهد تشكل جزءا من عالمهم الشخصي وليس بالضرورة من العالم الخارجي. لقد تدبروا، الى جانب بحوثهم حول الرسم، طريقة رؤية موجودة في ممارسة الزن. أن نرى هنا او هناك مناظر طبيعية يمكن للريشة ان تعيد انتاجها، فهذا لايعني شيئا. ان «تأمل الطبيعة» يعني «امسك الهكيتي» (من هكذا م)، وال هكيتي (تاتاهاتا) تعني «الوجود كما هو». والواقع ان هذا الوجود يغمرنا بوجه الكبير لحد اننا نشعر به يطفو فوق جلودنا ودمه يسري مباشرة في عروقنا. ليست

لهذه القناعة اية علاقة بالذهاب لرؤية هذا الجبل او ذاك، لتأمل هذا النهر او ذاك، ولابد من جهد مكثف داخل نظام الروح لاستيعاب هذه الظاهرة. عندما نذهب الى الصين فسوف نرى بالتأكيد مناظر صينية، وأنا بقينا في اليابان قلن نشاهد سوى المناظر اليابانية. لكن البحث عن النماذج بعيد جدا عن اللقاء مع الطبيعة، اي مع الموجود كما هو موجود. هكذا ترينا أفضل الرسومات المائية في عصر موروماتشي، وبجلاء، ما يمكن ان تعبر عنه بقطة الانسان الاولى امام الطبيعة بمعزل عن الظروف الخارجية.

ما لاشك فيه ان الـ «كان» - بوي (منهج «الرؤية») قد اثر ويصمق في عالم الادب. وخير مثال يجسد ذلك الشاعر سايفيو. يقلل كيكا، كاتب السيرة الذاتية للولي الكاهن المذكور اعلاه ميويه، ان سايفيو قال يوما لهذا الاخير مامعناه وبهذه العبارات تقريبا .

أنظم القصائد ولكن تصوري للشعر مختلف تماما عن الفن الشعري السائد عموما. القمر والوردة، الوراق والثلج... وكل ماله مظهر محسوس هو عندي وهم، وهو البداة نفسها من جهة اخرى. وبالتالي عندما اكتب قصيدة عن الوردة لاافكر بالوردة، وكذلك عندما اكتب عن القمر لااعتقد حقا بوجوده الواقعي. «أدون على شبكة قلبي التي هي نوع من الفراغ بعض الاحساسات العابرة والمتعة، لكنها لاترك اثرا»، وكان يقول :

أنا لانظم القصائد وإنما اتلو كلام الحقيقة (مانترا)، الكلام السري: ومن خلال قصائدي أفهم «الشريعة». هكذا هي مايسمى بقصائدي وليست شيئا آخر: في ظروف فجائية وحي مصادف سقطت هكذا من يدي.

تلكم هي اقوال سايفيو كما نقلها كيكاى اثناء وجوده الى جواره. جميع الذين يتكلمون على الفكر البوذي، يذكرون فكرة خواء الاشياء: كل شيء فارغ.

صحيح ان «رؤية الفراغ» معروضة جيدا في سوترا «اتقان الحكمة»، وهي أقدم سوترا وعليها تأسس مذهب «المركبة الكبرى». لكن القول بالكلام ان الفكر البوذي يتضمن فكرة الخواء، هو فعل لا طائل منه كالحديث عن فكرة الغفران في المسيحية. ولاشيء حقيقي ينتج من كلام مماثل. إن الـ «كان» (الرؤية)، كما لمسنا في عدة امثلة، يشكل فعلا جوهريا بالنسبة الى البوذي، فهو يعني تجربة معيشة وخاصة به دون غيره. وهذا يقابل فعل الصلاة لدى المسيحي. يتعلق

الامر برؤية خواء الاشياء، كما يتعلق بالصلاة للفوز بغفران الرب. لا معنى للتدليل برهانها على هذه المفاهيم بالاتبعاد عن التجربة المعيشية لمن يرى أو يصلي. وهنا تكمن الصعوبة الحقيقية لمعالجة هذه المشكلة بدقة. يمكننا استشفاف فكرة لاديمومة الاشياء وخواتها في اعمال سايغيو الشعرية. كما يمكننا ايجاد هذه الافكار ويلا صعوبة في اية قصيدة آنذاك. كان الكثير من الشعراء يعرفون ان كل شيء فارغ، لكن عندما كان لابد من رؤية الفراغ حقاً، كان بينهم الجيد والضعيف

ان درجة تركيز الرؤية تتجلى في التحقق تجليا لا يمكن معه الاكتفاء بمرور عابر. ولكي نثبت لانفسنا اولا، وللآخرين الى أي حد نحن على هذا الطريق، لابد ان نخلق فراغنا الخاص بشكل ملموس. آنذاك لابد من تناول المسألة بطريقة مختلفة تماما عن تناول المسائل الحاضرة للتفكير بشكل عام. وفي هذا السياق، يبدو لي ان جملة هانبا- كهو «الفراغ الحقيقي هو امتلاء يجلب النشوة»، تكشف لنا عن البرهان. ينبغي، كما يقول سايغيو، ان ندون على شبكة قلبنا التي هي فراغ احساسات مختلفة وعابرة.

يبدو لي ان فكرة «لاديمومة كل شيء» (٢٣) قد اسيئ فهمها، ليس من قبل معاصرينا الذين شرحوها خطأ وحسب، بل من قبل القدامى ايضا. ونستطيع معاينة سوء الفهم هذا في هذه الجملة المأخوذة من «أقوال الهيكين»: «المتعرج لا يدوم، انه كحلم في ليلة ربيعية» (٢٤) يمكن الخطأ في إعطاء فكرة «اللاديمومة» صفة المبدأ الذي يرى أن «كل مايزدهر» ينتهي الى سقوط. وتروى الطريقة التالية عن أوتا- دوكان (٢٥) الذي كان يتعرج بصدد اي شيء، فانزعج والده من هذا السلوك وكتب ذات يوم الجملة السابقة «المتعرج لا يدوم...» على ورقة، لكن الابن اسئل ريشته وأضاف: «حتى من لايتعرجون ابدا ان يدوموا زمنا طويلا هم أيضا».

تعني هذه الحكاية ان مبدأ السببية ينسحب على أحداث الطبيعة، كما ينسحب على أدنى التغيرات التي يفرضها علينا القدر طوال ساعات حياتنا. لكن هذا المبدأ يتجاهل الانسان تماما. «اللادائم» يعني أيضا «انه بلا قلب». يصعب على قلب الانسان قبول مبدأ يلغي القلب بهذه الصمتية الشرسة. قد يكون هنا مغزى الحكاية. إن ضعف القلب يدفعنا، وبشكل غير واع، الى تفسير هذا المبدأ اللانساني بطريقة انسانية. ولهذا حاولنا ونحاول تفسير الاوضاع الحالية باستدعاء

افعال حياة سابقة، او باستدعاء فكرة القدر. من المؤكد ان العلوم الحديثة لا تقبل تفسيرها غامضا مماثلا. فمبدأ السببية يسيطر علينا بشكل مطلق وغير انساني أبدا. وهذا يعني اننا أشحن الطرف تماما عما لانستطيع مجابهته. بعبارة أخرى، نقلنا، وبلا اي إجراء آخر، منظومة السببية المجردة الى مجال يختلف جذريا عن عالم البشر السائد. ولذا هل نستطيع القول ان لدينا قلبا أقوى من السابق، أو ألا ينهني الاعتراف بان ضعف قلبنا يتجلى في ذلك؟ على أية حال نجد هنا فصلا واضحا بين عالم الطبيعة وبين عالم القيم البشرية. ومما لاشك فيه ان الحضارة الحديثة انجزت تقدما هائلا بفضل هذا الفصل، لكن الصحيح ايضا هو ان هذه الظروف باتت عذابا حقيقيا بالنسبة الينا. ويستطيع الادب والفلسفة، بكل موارثهما، ان يكونا شهادة ناصعة على ذلك.

يحيى ان شاكا- موني ادرك، وبفضل الإشراق، معنى رابطة السببية وهو تحت شجرة بودهي. ولاشك ان المتخصصين بالفكر البوذي يتناقشون طويلا حول هذا الموضوع، لكن يمكن القول بجرأة وبساطة وبلا كل إن الرابطة السببية تعني قانون العلة والمعلول

ان ماضيه به شاكا- موني بعيد من الانفعال العاطفي الذي تثيره فكرة تقاضة الحياة البشرية.

جميع الاعمال الانسانية وجميع الاحاسيس البشرية من فرح وغضب وحزن ولذة، وجميع المحاكمات الاستدلالية الخاصة التي يقيمها الكائن البشري حول ماهو آني وعابر، او ما هو غير ذلك، تقود بكاملها الى الرابطة اللانسانية بين العلة والمعلول والتي تفرض الاعتراف بان وجود هذا العنصر يؤدي الى وجود عنصر آخر، او ان اختفاء هذا العنصر يسبب لامحالة اختفاء الآخر. الذات المفكرة نفسها، والتي تعتبر قانون العلة والمعلول حقيقة، ليست سوى لحظة في ارتباط المخلوقات بالعلل. ولأجود لكائن في ذاته (٢٦)

كل شيء فارغ. الحياة الانسانية نفسها ليست سوى حلم ليلة ربيعية. وقانون العلة والمعلول الذي يشكل نسج هذا الحلم ليس هو الآخر سوى حلم ايضا. انطلاقا من هذه الزاوية الحادة، كيف استطاع شاكا- موني تأمين حريته في الحركة؟ ينهض من خلال الفعل الذي جله يرى الغواء، مستوعبا هذا الفراغ عبر تجربته الذاتية الخاصة.

لايد ان حكمة شاكا- موني الفلسفية هي وليدة روح النفي مثل جميع الحكم الفلسفية الأخرى. وربما نستطيع القول ان

الـهانيـة). كيـو (الفراغ الحقيقـي هو امتلاء يجلب النشوة) رؤية عامة عن الموضوع. ويبدو أن عبارة «خواء جميع الأشياء» لم تكن كافية: فمؤلف هذه السوترا يكثر من الالفاظ التفضيلية مثل خواء الخوالت، الخواء الاعظم، او الخواء الاقصى، او أخرى الأخرى. الخ. وفي النهاية يصرح ان الفراغ يمكن ان يستحيل الى امتلاء. لذا يمكن اعتبار هذه السوترا رؤية عامة لحكمة شاكا- موني الفلسفية، لكن لاستطيع التأكيد على انها تمثل شخصيته كلها.

الانبات يستدعي النفي، والنفي يستدعي بدوره إثباتا اخر... هذه الحركة اللامتناهية للذهن هي القاعدة الابدية لكل فكر فلسفي. لكن الذهن سوف ينتهي بهذه الطريقة الى الانغلاق داخل منظومة الاكتفاء الذاتي كدودة قز تحيط نفسها بخيط طويل. لقد عرف تاريخ البوذية نشوء اشكال فلسفية او تيولوجية هي الأخرى منظومات موضوعة بدقة وترتكز على الـ هـانيـة- كيـو. ليست لدي معرفة عميقة على هذا الصعيد، لكن اعتقد ان هذه المنظومات كانت، ولا بد، ترتدي طابعا يميل بوضوح الى توحيدية- حلولية نظرية تتنقل على ذاتها ككائن بشري. ويبدو لي ان شاكا- موني اتخذ لنفسه الطريق المعاكس تماما لهذا النوع من الرؤى الفلسفية. نقرأ في كتاب أغونكيو (أغاما): «... طرح أحدهم على شاكا- موني فيضا من الاسئلة الميتافيزيقية من نوع: هل للعالم دائم او غير دائم؟ فقال لائله الملحاح: لن أجيب على هذا النوع من الاسئلة؛ إنك كمن جرح بسهم مسموم ويطرح على طبيبهِ اسئلة حول جوهر السهم المسموم. وأيا كان الجواب فلن تكون له علاقة بالآلم ولا بالموت، سأدلك كيف تنزع السهم المسموم فقط» (٢٧).

هذا هو الذي يسمى لا جواب تاتهاغاتا (شاكا- موني) (نيوراي- نو- فوكي) (٢٨). إننا، نتوضّع استحالة تأسيس ميتافيزيقيا. لكن وبغض النظر عن خاتمتهما السلبية، يبدو ان في هذا الموقف مجموعة من التعاليم الاساسية مثل: «لا يمكن إقامة منظومة ميتافيزيقية للفراغ، لكن تجربة الفراغ المعاشة ممكنة»، أو مثل «الفراغ لا يتوضّع بالكلام، لكن يمكن ان يكشف بالافعال»، أو مثل «معرفة الشيء حقا هي ممارسته»... لم ينقته شاكا- موني الى إيجاد الفراغ بصفته فكرة فلسفية عبر التاملات الفلسفية. بالعكس تماما، يبدو لي ان الفراغ لم يكن بالنسبة اليه حتى فكرة فلسفية: ومن الافضل القول إنه رأى بروحه النقدية الصلبة تفتت

الانسان، والرؤية هي الخطوة الاولى في الممارسة. عندما كان شاكا- موني مأخوذا بفكرة لاديموة الاشياء جميعا، كان هيراقليطس مهجوسا بفكرة (كل شيء ينهار) لكن لاستطيع اعتبار شاكا- موني مثاليا، او *panta mei* هيراقليطس ماديا. فهذا النوع من التمييز الشكلي حال طويلا بين منقفي اليوم وبين التفكير بحرية، وكلما امعنا النظر في هذا الاتجاه شعرنا بالخوف أكثر، والواقع ان الاثنين اندمجا طواعية الى عمق الاشياء، وإلى ماوراء الدين والاخلاق في عصرهما. وبهذا مثل هيراقليطس *horkteno* المعنى، كان شاكا- موني هو الآخر (إنسانا ملتبسا لكنه لم يتحول الى «إنسان ذكي بيكي» مثل هذا الأخير. يبدو لي ان فراغ شاكا- موني شبيه بنار هيراقليطس، ومن المؤكد ان الاول اخذ بالاستبطان والثاني بمراقبة الطبيعة.

على أية حال، اعتقد انهما بعد ان شككا بكل اساس للكائن البشري، ادركا جيدا «قانون لاجود الذات» (موغا- نو- هوو) الذي لا تأثير للبشر عليه، ولأهمية لتسمية هذه الحالة بالفراغ او بالناز، وطالما وصلا الى هذه الفكرة، فهذا يعني انهما ادركاها تماما.

هيراقليطس شاهد النار وهو ينظر الى اطفال يلعبون على شاطئ البحر، كذلك شاكا- موني رأى الفراغ وهو يتأمل ازهار الشالا. كان الامر بالنسبة اليهما ادراكا حسيا خالصا، لكن الفراغ انتقل الى ايدي المفسرين البوذيين والنار الى ايدي الرواقيين لتولد هكذا فكرة فلسفية قابلة لتفسيرات وتاويلات متعددة. ان اكتشاف قانون لا وجود الذات لم يُطمئن شاكا- موني ابدا كان يشاهد النار وهي تحرق الناس بقطاعة. والحل الوحيد الممكن (بالنسبة للكائن البشري) هو القبول بالحرق طواعية، وماعدا ذلك ليس سوى الوهم.

اليس هذا ما أدركه وقبله؟ ان ينهض طائر الفينيق من رماده مجددا كي يطير؟ والنار للإنسانية، ألن تتحول الى نار رحمة لتتابع حريقها في قلب كل إنسان؟ من يدري؟ اعتقد ان هذا هو مكان يعنيه ساكيا- موني ب. كو- غان (رؤية الفراغ) *pralītya-smṛtapa*.

ساقول بثقل من التخييل والجرأة، إن الرابطة السببية هي تقريبا مثل قانون المعلول والمعلول. لكن من المحتمل ان لهذه الكلمة معنى آخر مختلف تماما عن معنى قانون العلة والمعلول المطبق في العلوم الحديثة. كان شاكا- موني يعتقد ان العالم (أي المادة والروح) هو نتاج روابط من

التبعية المتبادلة القائمة بين المجاميع الخمسة: المحسوس / المادة: الاحساسات: الادراكات: الأنشطة النفسانية: الأفكار. ان العلاقات بين هذه المجاميع تتسم بعدم الاستمرار. لا شيء جوهريا ولا شيء ثابتا على الإطلاق والتفكير بهذه الطريقة هو جزء من التغيرات المستمرة. الفكرة التي ادرکها شاكا- موني بعد استبطان مركز هي أكثر جزرية من المادة الحالية. وقد بلغ هذه المعرفة الحدية من خلال التحامه الوجودي الكامل بالموضوع. ماكان له ان يفهم العالم فهما مريحا لو اتبع طريقة الإجراءات الاستدلالية. وللرابطة

السببية ان تكون كـ «قانون لا وجود للذات» أكثر من كونها كعبد الله والمعلول. تبقى الذات اساسا دائما لكل مايدعي حقيقة: ومن الظروف البشرية المختلفة تولد كذلك بالمقدار نفسه حقائق مختلفة. تلک هي فكرة شاكا- موني الجوهرية. حتى الحقيقة الأقل انسانية، أي قانون السببية، يرتبط وجودها الفعلي بالإدراك الذي ليس الا شرطا واحدا من الشروط البشرية. لاشك ان هذا القانون حقيقة، لكنه ليس تاتهاتنا (الطريقة الواقعية لوجود الأشياء) ولاید يكون حقيقة، لكنه ليس واقعا. ليس المهم تحديد الواقع بمقياس حقيقة ما، بل المهم هو تنقيح تجربة الواقع المعاش كماهي. لايقوم الامر على تصوير مائري مجردا من خلال المحاكمة والاستدلال، بل يقوم على تنقيح رؤيتنا تنقية يتطابق فيها رأى مع فكر. لأنزع من شاكا- موني كان رساما، لكن الفواء الذي أدركه شبيه بالجميل الذي يقدمه الرسام. اريد القول ان لا علاقة لهذه الفواء بما يشکله تعميم بعض مظاهر الواقع. فهو ويرفضه القطعي لكل مقارنة بشرية من اجل إدراك الواقع، قد لأمس مباشرة، كما يسبوني، الواقع الاخصب الماوراء اي فعل واي استدلال. لقد اثبت من خلال تجربته الذاتية لا ديمومة الأشياء جيمعا.

وكان يسمى هذه اللاديمومة بـ«الأم الساكن في كل شيء»، أي هي والأم شيء واحد، هما الشيء نفسه. ان الادراك وإطلاق حكم القيمة في آن معا يشكلان فعلا واحدا هو الفعل نفسه. عمليا، يتم اختزال هاتين الخطوتين الى فعل واحد لاغير لدى الحمقى الذين لا يكفون عن الخطأ دائما. اما النباهة، ولتفادي الخطأ، فانهم يلجأون الى وضعهما في

نسقين مختلفين

نسق الطبيعة ونسق القيم: ثم عندما يرون تلازما بين هذين النسقين المتغايرين يشعرون بالسعادة، وفي الحالة المعاكسة يشعرون بالآلام. لا أدري كيف استطاع شاكا- موني الوصول الى هذه الحالة العليا حيث يتحد الفعلان بفعل واحد دون خطأ؟ ولا أدري ماهي التمارين التي فرضها على نفسه للإمساك بفكرة الآلم الكرني هكذا تماما وكأنه يشعر به هو نفسه في جسده بالذات؟. نعم لا أدري. ولكن في النهاية، لولم يصل الى هذا الدمج، وإلى هذه الوحدة، لما كان باستطاعة

المعرفة (معرفة العالم) ان تحقق له نصرا، ولما كان للنوراني ان يستولي عليه. لايد ان الشعور بالنصر قد تحول عنده الى رحمة. واعتقد ان «رؤية الفراغ» (كو- غان) التي عاشها كانت شعورا من هذه الطبيعة.

لاشك ان التجارب الدينية التي يعيشها كائن استثنائي مثل شاكا- موني هي تجارب استثنائية أيضا. لكن الرؤية التي يعيشها القلب (شين- غان) في البوذية، بشكل عام، ترتدي طابعا أكثر جمالية بكثير من الصلاة المسيحية وما فيها. إنه الفرق المؤكد بين ديانة نشأت في احضان طبيعة خلابة وبين ديانة تحدثت من الصحراء. كان شاكا- موني يعيش حياته الدينية في غابة بدعوة الجمال وهو يشرب الطوبى رافضا خلائق التقشف، في حين كان المسيح الحائض يدعو على شجرة التين اليبلياس قائلا «فلا يأكلن أحد من ثمارك بعد والى الأبد»! وقد مات مصلوبا مع اللصوص، في حين ان الفيلة والشعابين بكت لموت شاكا- موني كما تقول الاسطورة. أية مفارقة " على اية حال، لم تحارب البوذية ولاتصارب، على خلاف المسيحية، الجمال الذي يستحسنه الوثنيون. ويمكن تفسير هذا الموقف، بمغزل عن طبيعة الاشراق الذي عرفه شاكا- موني، من خلال تجربة اللبنيين العميقة. الـ «كان- بو» (منهج الرؤية) وطابعه الجمالي. وينسحب هذا المنهج على جميع الفنون اليابانية من الرسم الى كتابة القصائد. يقول باشو..... هناك مداد واحد يحكم سلوك الجميع، وهو نفسه دائما سواء تعلق الامر بقصيدة الواكا لدى سايغيو أو بقصيدة الرنفا لدى سوجي أو بالرسم لدى سيشو أو يفن الشاي لدى ريكيو(٢٩).

ان تعاليم كوسوكوزيه- شيكي (أي من الفواء تولد الأشياء) تفرض نفسها على كل منا من خلال التجربة الجمالية. أقول تفرض نفسها مادنا نشر بجمالية العمل، أما إذا بقينا غرباء عنه لانحسه ولا نتذوقه، فإننا سنظل خارج الحقيقة وبعيدين عنها

ويمكن لتعبير فوغا (التمحيص، التنقية) الذي كان يقيس به فنه، أي فن الهيايكو، أن يتطابق مع الكون - غان (رؤية الفراغ) وقد رأينا مقالته سابقاً: «على شبكة قلبي التي هي فراغ أدون أحاسيس في غاية العذوبة». نستطيع القول بلا تردد أن باشو يعبر عن الأحاساس نفسه عندما يشير إلى أنه يقيم في الفراغ من أجل بلوغ الواقع. إن الأفكار جميعاً كالنقود، تنسج وتتلف وهي تنتقل من يد إلى أخرى، والفكر البوذي لا يمشي عن هذه للقاعدة. تشاؤمية، عدمية... الخ، ليست هذه الألفاظ التي أضيفت إلى البوذية سوى غبار تكسب فوق بعضها بعضاً «هناك مبدأ واحد يكسب سلوك الجميع»: يبدو لي أن عبارة باشو هذه تعني أن المعلمين الكبار أمسكوا شيئاً ما بأيديهم لم يتحول بعد إلى عملة متداولة بهذه الصيغة أو تلك من الصيغ «التسموية» (عدمية، تشاؤمية... م) أو من الصيغ الأيديولوجية، شيئاً ما يمكن وصفه بمنهج الفكر بالذات.

وهانحن، إذن، في هذا الشيء. يبدو أنني أدور حول كلمة «كان» (الرؤية) ولأستطيع استخراج شيء دقيق منها، لكن، وفي العمق، ليس بعفوي حل آخر، لأنها تتضمن شيئاً ما لا يشرح. بالمقابل، تلعب، ويلا أدنى خطأ، دوراً صريحاً في جميع أعمال معلمينا الكبار، معلمي الفن، وهذا ما نلمسه واقعياً في أعمالهم دون أي مجال للشك، وإذا مارسنا الاستدلال على صيغة من صيغ الفكر البوذي المتجلية في قصائد سايغيو، فإن لفظة «كان» (الرؤية) ستؤمّن أثناء الاستدلال. لكن إذا أحسنا بشيء ما يتحرك في الصدر أثناء قراءة إحدى قصائده ولكن مثلاً

كانت الأزهار في العلم

تنطير ميعرة

في رباح الربيع،

ولما صحت

كان قلبي لا يزال في اضطراب،

فهذا دليل على أن كون - غان (رؤية الفراغ) الشاعر تعيش فيها أيضاً. هذه القصيدة هي الصورة نفسها، صورة براعم الأزهار التي تسقط من السماء الخاوية، من غير تشاؤم إزاء الإنسان أو إزاء العالم. والحزن المعبر عنه هنا مقم بالحياة. ومادامنا نشعر أن هذه القصيدة جميلة، فإن تعاليم كوسوكوزيه - شيكي (أي من الخواء تولد الأشياء) (٣٠) تفرض نفسها على كل منا من خلال التجربة الجمالية. أقول تفرض نفسها مادامنا نشعر بجمالية العمل، أما إذا بقينا

غريباً عنه لآنحسه ولانتدوقه، فإننا سنظل خارج الحقيقة ويعيد منها. نهاية مدهشة، لكن الأمور هكذا. وكما قلت لكم أعلاه، ليست «رؤية الفراغ» منهجاً لمعالجة الحقيقة، بل هي سلوك علينا اتباعه لإدراك ال. تاتاهاتا (الطريقة الواقعية لوجود الأشياء). يتخلق الأمر بتمرين قوامه السعي إلى التساوq والتعاطف العميق والكلبي مع الواقع نفسه، وذلك بعد التخلص عن كل محاولة غايتها تحديده بصيغ وأشكال متعددة.

إنه، كما يرى باشو، سلوك اندغم تدريجياً في أعمال بعض فناني الكبار. الدرب التي يشقها الفنان بأصالة تصل إلى الفنان بالذات، يقول باشو، مروراً بجميع الفنانين الكبار. وأضيف أنها تمتد إلى اليوم. هذا الموقف التأملّي أو الجمالي الذي صاغه الفكر البوذي إزاء الطبيعة والحياة، متجذر في اعماقنا وبأكبر ماتصور. وأنحقق من وجوده مراراً، وفي لحظات غير متوقعة، عندما اتصاك نفسي فجأة وسط حياة تسودها الفوضى والاضطراب، كما أشعر بالعزلة وأنا بين حشود مائجة. في تلك اللحظات، ينتابني إحساس بالنقاط رسالة أتية من ماض بعيد. وأعتقد أن جميع اليابانيين الذين يعيشون بشكل صادق يعرفون هذه اللحظات، لأن الإنسان لا يستطيع المشي بالانزعال عن شروطه كلياً.

لكن لماذا ينبغي أن نعود إلى تقاليدنا بطريقة غريبة جداً عندما نريد أن نعيش؟ هذه هي المشكلة الأساسية اليوم، لأنك إن هذه الدراما لاتفرض نفسها إلا على الشعب الياباني. المثقفون الذين ينفخون بالثقافة الحديثة ويشيحون بأعينهم عن هذه الدراما، ليسوا سوى بهاليل يظنون أنفسهم عقلانيين، إذ لاوجود لثقافة من دون تقاليد.

إن كلمة بونكا (ثقافة) هي، من ناحية أخرى، اللامعنى، كانت تعني في البداية: «تغيير» بغاية الإشارة culture للشعب دون اللجوء إلى البغية: وقد اختيرت لترجمة لفظة «الي» مجموع المظاهر الثقافية لحضارة ما. لكن هذا المعنى الجديد لكلمة بونكا لايمك أي قوة إيحائية تأتيه من جذوره، إذن، يبدو واضحاً أننا نستخدم عشوائياً هذا التعبير الذي «بمعناه الأكثر شيوعاً تعني: العمل في الأرض culture لايجوز له عندنا» ليعطى تنتج نباتاً. ولابد أن الغربيين يعرفون تماماً هذا المعنى الأولي، ولا يمكن أن يخطئوا في دلالتها الأساسية، على الرغم من تعدد وتشابك مفاهيم هذه الكلمة فهي تعني الاهتمام والعناية بالأشجار كي تعطي ثماراً جميلة، وتعني

تطوير وتقوية ميول وخصائص». وإذا cultivate كل شجرة مثمرة لتتمكن من اظهار كامل طاقتها هذا هو معنى كلمة «ماأخذنا الطبيعة كمادة يجب تعديلها وتطويرها دون النظر الى خصائص وميزات كل. والتقنية يمكن ان تكون «technique» إنه التقنية culture عنصر، فذلك ليس «عالمية»، وهي كذلك الآن؛ لكن الثقافة العالمية ليست سوى وهم وبلا معنى. غالبا مايطرح علي السؤال حول مشكلة تحديد عدد حروف الكانجي «اي الحروف الصينية التي لانهاية لعددها مما يشكل عبئا كبيرا على الطلاب. م.ع» المخصصة للاستخدام العام، أو حول النظام الجديد لترقيم حروف ال. كانا «اي الحروف اليابانية المشتقة من الصينية م ع» الذي أعلن عنه مؤخرا وزير التربية(٢١)، لكن وطالما لاسلك سببا واضحا للمعارضة. لاابدي اي استياء او استهجان. ولاشي يبرر اعتراضي على الجهود المبذولة لتخفيف الاعداء، مهما كان هذا التخفيف قليلا، الملقاة على كامل الطلبة بسبب صعوبة اللغة لليابانية. لكن اشعر ان وراء هذا النوع من التيارات العقلانية ذهن مسطح. وأرى فيه بالضبط الانقباض المذكور اعلاه بين الثقافة والتقنية. لاشك ان موظفي التربية الوطنية قد لجأوا، ولتعديل اللغة اليابانية، الى الطريقة التي نصلح بها اي محرك. وربما كان يمكن ان نقرأ على وجوههم: إن تبسيط اللغة اليابانية سوف يبسط تاريخ اليابان. والكتاب الذين يسلكون مسلك الغرفان، توقفوا عن كونهم كتابا ليصبحوا مهندسين. مشهد مضطرب ومحزن لبلد مهزوم. لكن سوف نستعيد هدوءنا ذات يوم. وللتاريخ حقيقته.

ابتعدنا عن الموضوع الاساسي جيدا، فلنعد إليه. يبدو لي أن الشاعرسانيتومو أصبح موضع اعتبار وتقدير أكثر من ساينغو، وذلك منذ إعلان ماسا- أوكاشيكي بهانه حول أهمية وقية ديوان الشعر القديم المعروف باسم مان- يو- شو (٣٢). والواقع ان روحا واحدة هي التي تغذي هذين الشاعرين. وما اثار انتباه ماسا- أوكاشيكي هو احترام الواقع ومراعاته مراعاة كبيرة تتجلى في قصائد الديوان المذكور. وكان بهذا الصدد يجب تعبير شاسينبي «رسم الطبيعة الحية، النقاط الجاري، الاخذ الفوري للقيظ». وإذا توقفنا عند نص لسايتو- موكينشي عنوانه «رأيتي في قصيدة التانكا بصفتها شاسينبي» فسند ان شيكي فهم بطريقة دقيقة، لكن حدسية، دلالة هذا التعبير. وكان يستخدمه دون البحث عن (الرسم وفق الطبيعة)، بل

يعني sketch تعريفه صراحة. إن تعبير شاسينبي لايعني «نقل الحياة الواقعية»، «توصيل الإلهي». وإذا رجعنا بالتدريج الى تقاليد هذه الكلمة، فسوف نصل في النهاية الى فن للرسم في عصر سونغ، اي الى عبارة كان- بوو داخل الزن ولهذا السبب لم يتردد سايتو في استخدام تعبير جيسو- كانبو (النفاذ الى الواقع عبر التامل)(٣٣) لتوضيح مانعنه كلمة شاسينبي وأغلب الظن ان تعبير (النفاذ الى الواقع عبر التامل) القليل التداول، ينتمي الى القاموس البوذي. ولو تعلق الامر بالشاعر كوكاني فربما أثر تعبير: «مبادرة الاشياء بالنظر» (٣٤). كان يقول أثناء حديثه عن الشعر:

«تركيز ذهني كامل، بادر الشيء وفاجئه بالنظر، بادره، فاجئه بقلبك، وفشحه حتى الاعماق». ولا بد ان لتعبير سايتو- موكينشي الدلالة نفسها. والامر يتعلق هنا بذهنية التي أوجدتها الفكر العلمي المولود في realism مختلفة تماما عن ذهنية النزعة الواقعية الغرب الحديث. يتعلق الامر، في نهاية المطاف، بشكل من اشكال ال. كان (الرؤية)

«نفاذ القلب الى داخل الشيء»، «مبادرة الشيء بالقلب».. هذه التعابير وغيرها تكشف عن البحوث التي أجريت للوصول الى معرفة الواقع معرفة حقيقية معاشة. النزعة المراقبة، الملاحظة، لكن ليس في اللغة observation تقوم على ال. realism الواقعية اليابانية مايقابل تماما هذه الكلمة الاخيرة، ولانعدام البديل الافضل نترجمها بتعبير كان- ساتس الذي كان يُستخدم، على ما يبدو لي، في النصوص البوذية بمعنى تعبير كان- بوو تعني في الاصل observe نفسه، أو كان- غيو (منهج «الرؤية»). غير ان كلمة الدقيقة للطبيعة، كأساس للعلوم الحديثة، observation اتباع القواعد. والمراقبة تركز على مراقبة الطبيعة لفحص القوانين التي تتبعها وتخضع لها. ان طريق النجاح بالنسبة الى عشاق اتباع القاعدة، يختلف تماما عن الطريق الذي يسلكه من يرفضون أية قاعدة ويحاولون النفاذ الى الواقع المجرد عن طريق ال. كان (الرؤية). ومند وصول من الغرب إلينا والجميع يستخدمها كما هي بلفظها اللاتيني دون ترجمة realism كلمة فننتكلم هكذا على الرياليزم في ديوان مان- يوشو، أو الرياليزم عند سايكوكو أو ما شابه.

لكن عندما نستخدم كلمة غير مألوفة كثيرا، ننظر الى إعطائها معنى اعتباطيا وحسب التي observation التفسير الشخصي لقد أسقطنا من كلمة رياليزم روح المراقبة لا

تناسب طريقة تفكيرنا فهل نحن نعني ذلك أم لا؟ على أية حال، يبدو لي ان هذا الموقف لابد منه بالنسبة لنا نحن اليابانيين

يشير توكودا- شوسيني (٢٥) الى انه فهم أخيرا، وفي نهاية حياته، روعة الـرياليزم.

مرة أخرى يتعلق الأمر هنا أيضا برياليزم تقوم على أساس الـكان (الرؤية) وليس على. واليوم يتعرض توكودا الى نقد حاد جدا فيما يتعلق بـ observation أساس المراقبة بـ«القص الذاتي» كما مارسه في بعض أعماله. ولحق كل الحق مع الذين نقدوه.

فهناك كثيرون يفكرون تبعا لتيارات العصر السائدة، وهناك قلة تميز من بين الأشياء القديمة ما يصمد امام الاتجاهات الجديدة رغم النقد السلبي. والواقع، يذدر أولئك الذين يتساءلون حول ما يدوم بهذا الشكل. أليس بقعة صامدة أو شيئا حيا. ومن المهم طرح هذا السؤال البسيط جدا. انها النقطة الأولى التي يجب على النقاد إثارتها لا أحد يعارض تقدم الإنسان، لكن «التقدم» يعزف منذ البداية لحنا خاطئا: أو ربما ينبغي القول انه وليس على بيانو technique يعزف على بيانو مختلف تماما: يعزف على بيانو التقنية. إن ثقافة أي بلد هي كالكائن الحي، الأشياء القديمة والأشياء الجديدة، nro، الثقافة ما يتغير وما لا يتغير، تميز كلها مترابطة فيما بينها كالجسد والروح لدى الإنسان. ولا تعدل الثقافة أو تُغير كشيء جامد غير حي، فهي تتطور وتنمو كأي شخص. ولو كان للثقافة أي بلد قدرة التعرف على نفسها، كالكائن البشري، لأكدت ان كل ماضيها يكمن في اصغر جزء من الحساسية الجديدة. يكمن خطأ التقدميين في رغبتهم بالتعامل مع الثقافة وكأنها سلسلة متتابعة الطواق وفق مبدأ السببية، وهي رغبة تفتقر الى الطاقة الحساسة الضرورية لفهم الثقافة بمنظار شمولي ويصفتها جسدا عضويا

٢. ما اعتقدته

كتب لأن في إحدى مقالاته تعليقا على سيرة ذاتية لتولستوي وضعها مؤرخ كبير، وحدث ان قرأت هذا التطبيق منذ فترة ليست قصيرة، لكن لا أزال اذكره جيدا. يقول مامعانا تقريبا: ان جميع الوقائع المروية في هذه السيرة هي وقائع صحيحة بلا جدال. لكن لماذا تصد راحة مصطنعة من مجموعها ككل؟ ولأي سبب نجد تولستوي

تائها على حافة. لماذا لم تستطع هذه الوقائع، التي من Stryx؟ نعم كان لأن يقول حقا الـ Stryx.

المفترض ان تكون حقيقية، ان تتوسل غير ظل واهن؟ كانت حياة تولستوي طويلة وعاشا في جو من العنف. عاش في البداية متفرقا بالكامل لاهتماماته، ثم كرس كل شيء لعائلته وجمهوره، وفي النهاية للإنجيل. هذه الـورود، هذه الثمار وهذه المحاصيل هي جميعا، وبلا استثناء، غذائنا الذي لا ينقضي ابدا. غير ان تولستوي استهلكها جميعا، فرأى الـورود تذبل والثمار تسقط. عاش مخلفا وراة نسبة آميال الطريق. إذن ما معنى عشر سنوات من ذكريات؟ لا وجود لهذا. تختفي هذه السنوات العشر في ثنايا حاضركم، فكرة وجدت في السابق ولم تعد تذكر اليوم... ما معنى ذلك؟ معناه ان الزمن لا يكشف عن قديمه أبدا. والمؤرخون يبحثون بطريقة مدهشة: يعيدون بدء الزمن، يريدون العودة في الزمن. يصعدون من «القيامة» الى «أنا كارنينا»، ويرون سلفا «سوانته الى كروتزير» في كتاب «القوقازيون». نجد لدى هؤلاء المؤرخين تداعيات افكار لم تخطر إطلاقا على ذهن الكاتب. لقد عاش تولستوي، كما نعيش جميعا، كل يوم من حياته للمرة الأخيرة مطلعا الى المستقبل. لماذا لا يسعى المؤرخون الى العيش مع ناس الماضي كما نعيش نحن أنفسنا حايثنا الخاصة؟ هذا هو تعليق الآن، وانا معه في ما يقول. إنه على حق. فمع تقدم الدراسات التاريخية وبلا استغراق في إعادة بناء الزمن الماضي، غالبا ما ننسى الزمن نفسه. عندما نؤخذ بذكريات الطفولة السعيدة، تنبعث فينا الآمال، آمال الطفولة آنذاك، ونبدأ العيش بالتطلع الى مستقبل طفولتنا. يقال ان المستنين يعيشون على ذكرياتهم. هكذا عندما ينخرطون في ماضيهم، يغامرون بكل مستقبلهم، المستقبل المولود من الماضي (٣٦). هذه واحدة من روائع الزمن. لا أزعم اننا لا نعدل ماضينا أبدا، نعدله عندما نعيد بناءه. لكن هذا إبداع فطري يُنجز بدقة ومن غير علمنا. وإذا تجرأت على الكلام مرة أخرى مثل سايفير، فسأقول: على شبكة قلبي الشبيهة جدا بالزمن يرتسم بعض إحساسات الماضي العابرة الممتعة. ليس هناك أي مبرر يمنع المؤرخين، الذين يحاولون استذكّار شخصيات الماضي، من استخدام هذه اللعبة الخفية الموجودة في أعماق حركة القلب والتي هي

فعل التذكّر. لكن اليوم، وحيث يتحكم النقد بكل شيء، يمسف الناس حتى ذكرياتهم الخاصة، لأنهم يستمدون نهنا استدلالاً جيداً. فهم لا يستطيعون أن يتذكروا بشكل حقيقي أننا خسروا الحرب؛ وعوض أن يتذكروا الأمر، يأخذون بنقد ماضيهم أو يحاولون التخلص منه مرة واحدة وإلى الأبد. بالطبع، هذا الشيء لا علاقة له بعملية التذكّر. فهم يتقدم لماضيهم وادعاء تصفيته يتصرفون وكأنه كان يمكن أن يكون مختلفاً، كما يحدث لدى بعض المؤرخين الذين يتسلون بالماضي الذي لا يمكن استبداله. لكن الأنا التي عاشت زمن الحرب هي نفسها الأنا التي تعيش اليوم زمن السلم. هناك حياة متصلة لا نستطيع أن نعيشها مرة ثانية. أينهي النظر إلى جعلنا السابق بصفته وهما، وما نحن استيقظنا الآن وفهمنا الواقع؟ أينهي القول في النهاية، وبعد انكشاف الحقيقة، إن خطئنا الماضي كان بلا معنى؟ فكرة تافهة وهذه الفكرة هي وراء التقديمية الطائشة. إنها نتيجة الافتقار إلى معنى جواني لا بد منه لفهم الدلالة الحقيقة لحياتنا: مانعش كل يوم، نعيش للمرة الأخيرة وبشكل لا يستعاد.

صاغ جياموتو- موساشي (٢٧) في كتابه المعروف «الطريق التي ينبغي اتباعها وحياء القاعدة التالية «عدم الشعور بأي ندم». لاشك أن كيكونتشى (٢٨) كان يثمن جداً هذه الفكرة، وكان غالباً ما يكتبها عندما يطلب منه توقيعاً. لكنه كان يكتب دائماً: «لا أندم على شيء إطلاقاً». أما بالنسبة لي، فإن كلام

موساشي يعني: لا ينبغي الندم أو الأسف على ما فعلناه أبداً على أية حال، توجد هنا مفارقة واضحة. فهل كان موساشي يدعي أنه، وبخلاف الناس العاديين، لم يندم في حياته على أي فعل أثاره بكل حكمة ونزاهة؟ من المؤكد أن هذا تفسير سطحي، ويسمح إذا أعدنا صياغة هذا الكلام بفردات حديثة، فإن موساشي أراد القول إن كل نقد ذاتي، وكل محاولة لإنهاء الماضي ما هما إلا خداعاً وغشاً. فهذه الطريقة لا تصل أبداً إلى معرفة الذات حقيقة، بالعكس، سيقود هذا الإجراء الفادع إلى خداعكم أنتم بالذات. ترويدون الندم على ما فعلتم أمس؟ وليكن: اندموا! لكن ستندمون على ما فعلتموه اليوم. ومن نقد ذاتي إلى آخر يستدعي آخر أيضاً، تفقدون الحياة في تقدمكم للذات دون أن تستفيدوا الاكتفاء

بمن يتقدم. لا، لا، هناك طريق أخرى لمعرفة الذات (٢٩). اعتدوا العزم على ألا تفشوا أنفسكم بعد اليوم من خلال هذه الوسيلة العينية التي تدعى الندم.

هذه هي القناعة التي يعبر عنها موساشي. بكلمات أخرى، يطالبنا بالحفاظ على الاحساس بالزمن المتأني من حياتنا اللابديل لها، والذي يؤكد واقع أننا عشنا ولا نزال نعيش. وفي هذا يكمن جوهر الفعل. هناك مثل يقول: لا نستطيع الندم سلفاً. لكن، وعلى أية، لا ينبغي الندم شيئاً سواء كان سلفاً أو فيما بعد. وإن كنا لا نعرف المعنى الحقيقي للفعل، فإن «التأمل المسبق» أو «التفكير بعد فوات الأوان» عبث كاحتضان الظل. هذه هي الرسالة التي أراد هذا المعلم أن يتركها لنا. كل فعل يختلف بالتأكيد عن الأفعال الأخرى، لكن الحياة التي نجيشها في كل فعل هي نفسها دائماً.

الادراك الحقيقي لهذه الصيغة من الحياة الفريدة والدائمة في التوتّر الذي تخلقه الأفعال. اعتقد أن هذه الفكرة المتناقضة ظاهرياً لدى موساشي تكشف طريقته في الوصول إلى معرفة ذاته والمعبّر عنه في النهاية هنا، هو الـ «كان-بو (منهج «الرؤية» الفاص بموساشي، لكنه ليس نظرية في المعرفة.

(وفي) والنظر (كإن) كان موساشي يميز بين عمليتين للبصر: الرؤية/التأمل) كان الكتابات التي وضعها من أجل هوسو كاوا- تاداتوشي (٤٠)، نجد مقطعاً خاصاً بوضعية العينين: أثناء المسابقة، ينبغي أن تكون العينان في وضعية «الرؤية/التأمل» عوض النظر فالنظر بالنسبة إليه، هو طريقة وصول عين

الإنسان بالشكل العادي إلى الشيء. لكن يوجد نوع آخر من التيسر قوامه الفهم الحدسي لكلية الخصم: يعني الرؤية «يشمول وهده دون تحريك العينين». وبهذا الشكل «تمكن رؤية العدو، حتى أثناء تريضه عن قرب، كما لو أنه لا يزال بعيداً جداً». «الادراك يتابع العينين، لكن القلب يظل ثابتاً ويعزل عن حركتهما». العين العادية تحاول النظر، لكن القلب غير مضطّر لهذه المحاولة. وهذا لا يعني أن لا يكون له: يقال ببساطة عين القلب، لكن الوعي بالنظر يشوش النظر نفسه. ولهذا كان موساشي ينصح بتنمية قوة الرؤية بدل القدرة على النظر.

كثيراً ما نتناول هذه الأيام مفهوم التاريخ حسب هذه النظرة أو تلك، أو نتناول رؤية للتاريخ وفق هذه

تتكون الثقافة من المبارزة بين الطبيعة والروح - والذين يعملون بأيديهم يلتصقون روحياً وعقلياً بالمادة الواقعة تحت أنظارهم

الايديولوجيا او تلك. لكن بقليل من الجرأة أستطيع القول، على طريقة موساشي، ان الامر يتعلق هنا بفن النظر لابن الرؤية. وغالبا ما تستخدم هذه التعابير بشكل عام للإشارة الى نقد التاريخ او تفسيره انطلاقا من بعض وجهات النظر المسبقة. غير ان لفظة «كان»، كما قلت اعلاه مرارا ويحكم طبيعتها، ترفض رفضا قاطعا كل محاولة لمراقبة الاشياء انطلاقا من وضعية مرسومة سلفا لانها تقوم اساسا على التناغم مع الواقع كما هو مستنكرة ترسيمه وفق مقولات جاهزة والمؤرخون الحقيقيون لا يقفون عند حدود معاينة الشروط المادية للتاريخ، بل يستدعون التاريخ الى مبارزة كما لو ان الامر يتعلق بشخص حي. إن المؤرخ الذي ينقده الآن، وتحدثت عنه سابقا، سينقده موساشي بشدة لأنه يجهل وضعية العينين. هذا المؤرخ الذي لم يستطع ان يرى الا تولستوي البائس، المتسكع قرب، ليست له «العينان اللتان تتأملان العدو البعيد جدا، كما لو انه قريب جدا». تدور stv أحداث الماضي في عيون مؤرخين ماثليين أحداثنا مضت ولا شيء أكثر. هؤلاء المؤرخون يشبهون تماما من لا يراقب أثناء المباراة سوى بعض حركات الفصم الجانبية. غالبا ما تحترم المؤرخ لقدرته الفاتكة على تنظيم الكثير من الوثائق التاريخية واستخدامها بمهارة ونكاة. لكن الاهمية كل الاهمية تكمن في وضعية العينين. هل يرى خصمه حقيقة أمام عينيه : أي التاريخ الحي كشخص ؟ وقذاك، على كل وثيقة يستخدمها ان تصدح جيدا كضربة البليانو، وعلى كل لمن عُرِف في الماضي الاستمرار في الرنين وإثارة الاصداة المختلفة لدى الانسان المعاصر، ثم على أذن المؤرخ ان تعرفوا الاصفاة جيدا إليه. ليس المؤرخون الكبار ماهرين في استخدام الوثائق وحسب، بل هم معلمون كبار أيضا في فن التذكر تحديدا. ولا بد للبحوث التي تهتم بمعرفة الذات واكتشافها، أن تنسحب على فن معرفة التاريخ.

العين الناقدة تراقب بالحاح ولا تكف عن المراقبة، ونحن اليوم في عصر يشهد احتداما يائسا لتعزيز قدرة النظر. لا يمكننا تحديد معنى لفظة «كان» بالضبط، لكن لا بد ان فيها شيئا مفارقا دقيقا خاصا يجيئها من التقاليد. ولا أجد تقريبا يعبره الانتباه عندما نجد في قولنا «رؤية التاريخ» (ريكشي - كان). يقال ان اللفاظ تتغير ألوانها حسب الأزمان، لكن المشكلة ليست بهذه البساطة. يبدو لي أن

روائي هذه المرحلة بالذات لم يعد يعنيه الاشتغال على ماهو قديم كهذا الشيء الفارق الدقيق داخل الكلمات، وأثروا ترك الموضوع للشعراء. فمعنى الكلمة بالنسبة للشاعر ليس سوى هذا الفارق الدقيق فيها، والذي هو شخصيتها او هويتها اذا جاز التعبير. الكلمة التي تعيش وتكون موجودة واقعا، هي التي تعبر عن نفسها من خلال فوارقها الدقيقة داخل السياقات والشعراء لا يعرفون، من حيث المبدأ، لا الكلمات الفارغة ولا الكلمات الميتة. ثم اذا قبلنا بان تاريخ الكائن البشري، يتحدد قبل كل شيء بمصفته تاريخيا للكلام، فإنه لن يكون شيئا آخر سوى التاريخ الادبي بالمعنى الواسع للكلمة. ويظل القدامى احياء ما دمنا قادرين على التعاطف معهم. إن حياة أو موت كلمة، كآية وثيقة، يتعلقان فقط بعمق تعاطفنا الشعري، وبالقدر الرويية للشعراء الذين يعرفون ان يروا.

حركة العقل الذي يريد ان ينقد، هي دوما حركة سلبية. لا يقبل الاشياء كما هي ويسعى الى تفكيكها باستمرار. من البدهي الا يكون هناك تقدم خارج هذا النوع من العمل. وعلى النقد ان يكون الملح الضروري للإبداع، لكنه عندما يتجاوز بعض الحدود فإن الملح يصبح عديم الجدوى. نتيجة مدتهنة، لكن الامور هكذا، ان نقد يستدعي اخر، وكل تفسير يستدعي آخر ايضا.... هكذا حتى يكون لدينا اكوام من النقد والتفسيرات التي تتكاثر بسرعة الفئران، ويضيع الناس داخلها فلا يعرفون الخروج، لا بل يجهلون انهم ضائعون، ويعتقدون انهم يعملون بجد واجتهاد. وتبدو نتائج هذا النوع من الانشطة في الصحافة أزهارا اوجدتها الثقافة المالية: لكنها في الواقع ليست سوى نتاج عقول متسرعة لا تتحمل شيئا وتعاين اعمالها من سرعة كبيرة في الاستهلاك. تتظاهر جديا بالعمل والانتاج، غير اني لأرى في ذلك أكثر من عرض مؤلفات استهلاكية أعدت بظلمة واحتمال. وتسمون هذا نشاطا ثقافيا ؟ كلا... النشاط الثقافي هو بناء بيت بشكل متين، ولا شيء سوى بيت.... مصنوع من خشب او من فكر، لا يهيم... لكن وفي جميع الاحوال، نشاط يؤدي الى خلق صيغة واقعية مدعومة بدفعة الفكر الحقيقية. انه عمل يخلق شيئا خاصا، عمل يدوي.

ولا يمكن ان تكون فكرة صحيحة وديقة عن الثقافة إلا من خلال فعل الإبداع. غير ان هؤلاء القرويد المأخوذون بالاشتغال على الثقافة لا يتعبون من تقييد القالب المسماة

«ثقافة». في كل مكان تتكلم قشور القفاليط، وهانحن أسرى لقلق مضمّن وعقيم لا تنشر به في هذا المبدان كما ندره به في ميدان السياسة، يبدو لي انه قلق خبيث ومؤذ يتوارى في ثنايا الروح.

تتكون الثقافة من المبارزة بين الطبيعية والروح، والذين يعملون بأيديهم يلتصقون روحيا وعقليا بالعادة الواقعة تحت انظارهم. بشكل طبيعي، سيفهم الحرفيون الذين يجهلون كلمة «نقد»، ماذا يعني النقد اذا قيل لهم انه ليس سوى المقاومة التي ندره بها حسيا عند اصطدام الروح بالاشياء. الضرر الناتج عن النقد هذه الايام يتجلى بصيغ مختلفة، لكن يبدو لي ان جوهر المشكلة يكمن في غهاب المقاومة المحسوسة التي ينبغي الشعور بها عند مواجهتنا للاشياء. يوثق نقاد اليوم انهم يهاجمون شيئا، لكنه بالنسبة اليهم غير موجود في الواقع، يزعمون انهم غير قادرين على الاكتفاء بقبول شيء ما، موضوع ما يُقدّم اليهم، لكن هل استوعبوه حقا؟ وهل هذا واضح واكيد جدا؟ ألا يوجد ما هو أكثر تعقيدا ويكمن وراء سهولة ظاهرية؟ لا يفكرون بكل هذا، ولا تردّد يركبون عربة اسمها «النقد» لينطلقوا بسرعة قصوى. ثم لا يعودون الى الوراء أبدا: لا يوجد الذهاب والعودة في العالم الذي يغتص به هؤلاء النقاد. هذا أسوأ شيء بالنسبة اليهم. بدءا، ان يصادفوا سوى كلمات لا تليق اية مقاومة، ومتى انتفت المقاومة، ينتفي اللقاء الحقيقي. هكذا يعيشون مع هذه الكلمات في عزلة لا يشعرون بها. لكن كيف يمكن للامر ان يكون غير ذلك؟ لا ندره بالعزلة الا عندما نكتشف بوضوح متزايد وجود الآخرين الذين يتخذ مصيرهم خطأ مختلفا عن خطانا، والذين لابد من الاصطدام بهم اذا أردنا العيش على طريقنا الخاصة. لكن عندما يتعلق الامر بالكلمات فقط، فان جميع أنواع الغش واللعب مسموحة: فيصير احدهم أن «النقاش المجرد لا فائدة منه»، وسوف نناقش التعابير بصفتها أشياء واقعية. و يقال ان مثقفي اليوم ارتبابيون، لكن هذه طريقة خادعة في الكلام. اعتقد اننا لم نر في التاريخ مثقفين بسطاء وسطحيين كمثقف اليوم. لا يبدلون اي جهد لمعرفة ذواتهم عبر الصدام مع الاشياء. هنا تكمن أسباب التسطح المدهش فيما يخص الكلمات: تسطح يفترون، وللمفارقة، بمظهر ارتبابي ازاء الواقع. ليس هناك اي تماس بين هؤلاء النقاد والاشياء؛ وعليه لا يمكن للارتبابية ان تجد مكانا عندهم. لأن

الارتبابية قوة حقيقية من قوى الروح يمتلكها جميع الذين يشمون التجربة: إنها ارادة الانصدق، ويسهولة، الكلمات الا بعد مرورها في مختبر التجربة. «النك» هو، في الأساس، قوة من قوى الكائن البشري الطبيعية، وينبغي اعتبار الشكوكية او الارتبابية فضيلة من فضائل العقل (٤١). حتى الطفل يستخدم هذه القوة الحيوية عندما يريد فبركة بهلوانيات ذات فاعلية كبرى. ومن المدهش ان نلاحظ كيف يتجاوزها المثقفون عندما يتعلق الامر، مثلا، باعتناق ميثافيزيقيا ما او باعتناق مفهوم مادي للتاريخ. هناك روائيون معاصرون كبار عرضوا، وباندرءا، شخصيات روائية بصفتها مثلا لأعراض انحراف ذهني حقيقي. عدم القدرة على التصرف نتيجة للنزعة الارتبابية. لكن بما ان الكتاب الكبار لا يفهمون عادة من اذرانهم بوضوح، فإن القارئ يشعر بالمتعة أثناء القراءة، دون الانباه الى انه معني هو الآخر ايضا بهذا النقد الخفي.

يؤكد لنا التوجه السليم ان الناس العاملين، أناس الفعل، ارتبابيون دوما: لا تكف أنذرانهم عن الارتطام بأشياء مجهولة. يحترسون باستمرار من الكلمات المعروفة. من صدقوا وأمنوا لدعة واحدة، يمكنهم الارتباب فيما بعد. لديهم نوع من الإجلال للحقيقة الحية: هناك دوما شيء ما يتجاوز قوانين الذهن في الاشياء الواقعية المعطاة حسيا، وهناك حتما في الأفعال شيء ما أكثر خصوصية من النظريات. ولهذا يستطيع الناس العاملين، أناس الفعل، الشك بطريقة حادة في كل ما يحدث لهم ويتناهم باستثناء قناعتهم الاخيرة. ومن العيث معارضة أصحاب النظريات بإطلاعهم على الاحداث الواقعية. سوف يزعمون وبلا قلق ان لكل نظرية استثناء. أفهم، يبدو لي انهم يفتقرون الى شيء ما أكثر حميمية.

اذا كنا نستطيع الجزم بصد كل شيء، استنادا الى النظرية التي ندافع عنها، فلا بد ان نتساءل حول أصالة هذه النظرية. وهنا بالضبط يتدخل حس باطني حميم غير موجود لدى أصحاب النظريات. ما ينفصهم هو مقاربة تحترم الواقع، هوذا جوهر المشكلة. فالواقع لا يهب نفسه أبدا لمن لا يحترمه. وبهذا المعنى استطعت القول أعلاه. ليس من الواضح أن للمثقفين تماسا حقيقيا مع موضوع تقدمهم

يؤدي الى الإشارة مرة أخرى بوضوح خاص الى موضوع العلم: العلم دراسة منظمة بدقة، ويقوم هذا العمل على الانتقال،

بصبر وإناة شديدين، نهابا وإيابا بين الفرضيات والفحوص التجريبية. لا علاقة للعلم مع وجهة النظر «العلمية» هذه، أو مع طريقة التفكير «العلمية» تلك، أقوال وعبارات لا تفارق أفواه مثقفي اليوم. مايسومونه علميا ليس الا كلمة. والحقيقة هناك أشكال متعددة من العلوم، وهناك طرق مختلفة للرؤية، وذلك حسب طبيعة الشيء وحسب مزاج المراقب. إن الذهن الذي لا يوضع موضوع تفكيره وطابعه الشخصي، لا يعرف سوى عرض أفكار عامة، «كوجهة النظر العلمية» مثلا.

ثم يتفوق داخل تصورات خيالية ومنطقية للواقع مثل «الواقع البسيكولوجي» أو «الواقع التاريخي» الى آخر هذه المصطلحات، دون الاهتمام بعدم قدرته على الخروج منها لاشك ان هذه التصورات الخيالية موضوعة ومنسقة بشكل جيد لكن هل بذل مؤلفوها كل هذه الجهود للسيطرة على الناس واسرهم؟ لا أحد يشك بأصالة ما يضيفه العقل، ففيه نتعرف على حقيقة ما... لكن الحياة الانسانية في تعقيداتها تظل هي الحياة الانسانية، لأن الحقائق كالأكاذيب تفرقنا في حيرة واضطراب. لا يستطيع مثقف اليوم، وفي عالم أفرغته الحقائق المعروفة من الاشياء التي تظل غير معروفة، إلا متابعة استنتاجاتهم يقال انهم يفكرون كثيرا، لكن الاستدلال ليس تفكيرا. والحركات التي تحدث داخل رؤسهم تشبه حركة الاشياء وهي تسقط من الأعلى الى الأسفل. تظهر في سماء أذهانهم أفكار وتخفي مثل زخات المطر. كلا، ولاشيء آخر. يعتقدون انهم يعيشون حياة مليئة، لأنهم نقاد بالمهنة. غير ان هذا لاعلاقة له بالثقف الحقيقي. إن قوة النقد هي القدرة على التمييز والابانة. وتتأتى هذه القوة بالوسط من مرونة الذهن وتمدده بفعل صدمة قوية تحدثها الاشياء غير المعروفة.

غالبا مايقال إن المثقفين اليابانيين لا يهتمون بالسياسة الا نادرا، ولا يمكن الاعتماد عليهم في هذا المجال. نعم، هذا صحيح. لكنه ليس الا نتيجة الظروف الخاصة جدا لتاريخ الحضارة اليابانية. وسوف تحل هذه المشكلة، عاجلا أم آجلا، بتحسين التنظيمات السياسية وتطوير الافكار العامة المتعلقة بالقضايا الاجتماعية لكن يبدو لي ان للمشكلة جانباً آخر لا نريد الالتفات اليه : سياسة العلم الحديثة، بطبيعتها، تفرض هذه الصعوبة. يشير برغسون في احد كتبه الاخيرة الى ان المستقبل يمكن ان يشهد ولادة فنانين كبار، أو علماء كبار، لكنه لن يشهد بعد ولادة سياسيين كبار. لان

السياسة الحالية، وشيئا فشيئا، لم تعد تتطلب رجلا استثنائيا، وسوف يتعزز هذا الاتجاه أكثر. والرجل العظيم لا وجود له من دون شخصية أو أصالة مؤكدة. وإن، لا بد من توازن وحدة عضوية تامة بين ما هو عليه وبين ما يحققه. غير أن القضايا السياسية حاليا تتسع لتشمل العالم بالكامل، ويزداد تعقيدها إلى حد لا يستطيع معه أي سياسي، مهما كان متخصصا، أن يحيط معرفة بجميع الأحداث التي ينبغي أن يعبرها اهتماما. فهو ولاشك مشغول جدا، وهو في جميع الأحوال مشغول جدا!

لكن عليه إنجاز عمله بشكل أو بآخر مستخدما جميع الملاحظات والمصادفات. وفي مثل هذه الاحوال يعجز أعظم الرجال. والمشكلة، في الحقيقة، ليست هنا. بل في السياسة التي أصبحت عملا مخيفا. لعل تشرشل كان آخر هؤلاء العظماء. إن كتابه «مذكرات الحرب» يشهد على رجل خاض معركة صعبة ضد عدو غير إنساني، ضد تنظيم سياسي كان يتفجر كأنه قوة من قوى الطبيعة ومن دون أي مبدأ. لكن هل كانت ألمانيا عدوه الحقيقي؟ وحده صاحب هذه المذكرات يعرف ذلك

إحاطة معرفية كاملة بالمادة التي نعالجها، واكتشاف منهج ذاتي أصيل للعمل على هذه المادة، والوعي بالضرورة التي تحكم سيروية وتطور العمل (وهذا ما لا يقدر على استيعابه العامة)، وأخيرا التحقق من الدفعة الشخصية في العمل المنجز، هذه هي الاشياء التي نستطيع لمسها لدى جميع الأساتذة المبرزين، أيا كان ميدانهم. غير أن هذه الطريقة الانسانية والسلمية في العمل لم يعد لها مكان في النشاطات السياسية. ولابد من تنظيم ما للنجاح في هذا الميدان. لكن ينبغي الاعتراف أن التنظيم يعني المكثنة. حتى الاحزاب السياسية المتعارضة إيديولوجيا تتلقى على صعيد هذا الميل : يريدون للعمل أن يكون أكثر فعالية بالجهد الى قوة ميكانيكية ما، أي إلى مجموعات منظمة. ولا أحد يستطيع قلب هذا التوجه. ثم من العبث تصور ذلك. لكن الذهن الشفاف والنفاذ يمثل قوة حقيقية عندما يشخص هذا الاتجاه في واقع السياسة الحالي. وإذا كان يمكن اعتبار مكثنة السياسة صيغة من صيغ دفاعها الذاتي عن النفس، فإن تشخيص هذا الوضع والتحقق منه هو الآخر أيضا شكل من أشكال دفاع الإنسان عن ذاته. لا أحد يستطيع في المجتمع، وهو كائن حي يعيش، الادعاء

بأنه غير سياسي. لكن يمكن، أو ينبغي أن تكون هناك روح معارضة للسياسة.

وفي مثل هذه الظروف، من الأفضل للسياسة أن تخضع لتنظيم تام وأن تتحول بصدق إلى تقنية فعالة. ولا داعي لتعليق أهمية كبرى على الأيديولوجيات السياسية، فهي ليست أفكاراً تماماً، كما أنها ليست مجرد مناورات ميكانيقية أيضاً. لعلها في المحصلة شيء غير قابل للتحديد. وما علينا إلا اعتبارها كالزيت الضروري لتسيير التظاهرات السياسية. ثم بما أنه لا بد من اختيار الزيت، فمن الأفضل أن يكون تركيبه بسيطاً. هكذا سوف يتحول رجال السياسة إلى مهندسين يهتمون بإدارة حياة المجتمع المادية فقط. ثم ينبغي أن يعرفوا أن لاجدرة ولا اختصاص لهم، وليس من حقهم التدخل في المناطق العميقة للحياة الروحية.

وإذا توهم البعض أن الأيديولوجيا السياسية قادرة على التماهي مع رؤية ما للعالم يؤمن بها الناس، فإن هذا الوهم المتعالي يؤدي حتماً إلى الطغيان والاستبداد.

من يعتقدون بصواب رأيهم في كل شيء، هم طرائد ثمينة يترصدها الطموح ورغبة السيطرة على الآخرين. منذ نهاية الحرب راجت عبارة «عمل في خدمة الشعب» للإشارة إلى الموظفين. لكن ما دام رجال السياسة مصابين «بمرض الوصول إلى مهنة

وزيم»، ومادامت عقول الناس مأخوذة بعبارة «مرتبة وزارية» التي تُضفي بشكل غامض وعادي جداً، فإن تسمية الموظف بـ «عمل في خدمة الشعب» تفقد معناها ولا تفيد شيئاً. إن التنظيم الذي يتم إعداده سريعاً في مجال السياسة، سيرفع الغشاوة عن عيون الذين ما زالوا يؤمنون بهذا النوع من القيم الوهمية. لكن بالمقابل، يضاعف هذا التنظيم من الضرر الذي تسببه الثقة المفرطة ببعض الأيديولوجيات المطلقة. وإذا كان وعي المثقفين السياسي يقاس بمستوى نشاطهم في الوضع الذي وصفته منذ قليل، فإننا نستطيع القول إنه وعي بانس. سوف ينتهي الغول الذي تمثله السلطة السياسية إلى اتهام الإنسان، فيما نحن مأخوذين بالصياح إن الديمقراطية هي استيلاء الشعب على السلطة. وربما تعلمون أن موسوليني كان يحدد فاشيته على أنها صيغة متقدمة للديمقراطية.

تلكم هي مظاهر المشكلة الحقيقية. وبهذا المعنى، ليس مثقف اليوم بعيد عن الاهتمام بالسياسة أبداً، إنهم وبالعكس يولونها اهتماماً كاملاً. ويبدو لي أن تسييس الذهن بلغ حد السخرية تقريباً. لا أحد يرغب بسياسة تافهة، لكن هل يستطيع الذهن المسيس أن يساهم جيداً في السياسة؟ كثيرة هي الهيئات الرقابية التي تدور في الميكانيكية السياسية كالدوامة، لكن ماذا ستكون النتيجة؟ إن الغفوض السياسي في عالم اليوم يطرح على الجميع مشكلة كبرى، لكن هذا لا يبرر إعطاء الأولوية للسياسة.

«الإنسان حيوان سياسي»، هذا ما كان يردده سابقاً مفكر ثاقب الذهن. ولنفترض أن هذا المفكر ولد في هذا العصر. أما كان سينصحن بالاحتباس من حيوانية السياسة؟ عندما أخوض في هذه الموضوعات حيث لا يمكن الجزم بشيء، يؤخذ علي أنني لا أهتم بالسياسة. السياسيون يدبرون الثقافة، ولا ينتجون إطلاقاً في هذا المجال. لم ينتجوا أبداً في مجال العلوم ولا في مجال الفنون، ولم يصنعوا بأيديهم المجردة آلة عملية، وهم هنا من أجل استخدامها فقط.

لا يستطيعون أن يفهموا جلد المبدعين الطويل ولا يحوتهم الدقة. تظل السعادة والحزن اللذان ينشع بهما المبدعون أثناء العمل شيتين غريبين على السياسيين. لا أقول هذا ازدراء لهؤلاء، بل هو مجرد معارضة للحص العام. أعتقد أن على السياسيين الانطلاق من هنا لتسوية قضايا العالم. ولا مبرر للتفكير بأن التقنية التي تدبر قضايا العالم أعلى مرتبة من تلك التي تمارس زراعة اللغث. لكن يبدو لي أن المصنفين مأخوذين بشعور التفوق الذي لا أساس له. وأعتقد أن الشعور نفسه موجود لدى شرطي المرور.

منذ فترة شاهدت فيلماً عن الألعاب الأولمبية في لندن (١٩٤٠)، ولشدة أسرتني عدد المشاهد التي تعرض وجوه بعض اللاعبين أثناء المباراة. كنّ واذ يشعرون بحسرة الكاميرا يكشفون عن ابتسامة ساحرة، لكن سرعان ما تتحول وجوههم إلى وجوه قديسات، حالما يأخذن بالاستعداد لرمي ما على كواهلهم من أعباء. يظهر فوق وجوههم جمال غريب عندما ينتقلن إلى الفعل، وتختلف التعابير من شخص إلى آخر، لكن لم أمس فوق أي وجه ما يدعى بملامح الروح القتالية. كانت الوجوه وجوه من

ينبغي اعتبار الشكوكية أو الارتياحية فضيلة من فضائل العقل

ينغذون عملا لا يستطيعون إنجازها أبدا يشعور روح قتالية متدنية إلى هذا الحد. لا يواجهون خصما فهذا لا وجود له فوق الوجود تصميم قاطع على الذهاب إلى أبعد ما يمكن، إلى عالم يتجلى فيه توتر شديد. في بداية الفيلم نقرأ العبارة التالية: «تبارز، لكن ليس من أجل القلبة» وحدهم الرياضيون يستطيعون فهم دالة هذا الشعار يبارزون العبد الذي عليهم رميه، يبارزون هذا الشعار يبارزون التي تتركهم. ويذهبون للتغلب على أنفسهم. لم يتعلموا ذلك من خلال الكلام، بل من خلال فهم، أي من خلال هذا العمل البدوي القائم على رمي ثقل معين ممتوضع فوق الكاهلين، عمل لا يمكن أن يكون مجرد ميكانيكية منظمة. وبالمقابل، تعرض الكاميرا ملامح المتفرجين التي تمثل مفارقة غريبة بالنسبة إلى ملامح الرياضيين. لم يكن في ملامحهم سوى تعابير القلق والخيبة، الانتظار أو الإثارة. عندما لا نشعر بوجود عيب فوق كاهلنا وعلينا رميه والتخلص منه، لابد من فبركة سحنة بشعة؛ لم يكن المتفرجون سوى حيوانات لا أنا لها تستعيدنا. يجلسون في مقاعدهم ويدعون التبارز، لكن لا يشدون أحدا إليهم. يودي أن أقول لهم. طالما لم تجدوا «عياكم»، فإنكم على وشك العمل لغزو الآخرين واستباحتهم. وإذا ما اندلعت حرب جديدة ذات يوم، فإنها لابد آتية من جانب المتفرجين: أما الرياضيون فلا وقت لديهم لشلال الحروب.

هوامش

- 1- يستفد هيدوي- كوياباشي هذا، وعلى سبيل الطرفة، تعديرين ملينين بالذلات الأخلاقية «الواجب الاجتماعي»، «شعور إساني» هكذا يستند إلى فهم فقدت اعتبارها بعد الحرب حيث كان يقف التحرر الفردي والديمقراطية الاجتماعية عن كل برز تآكل استمرار أخلاقيات»
والواقع أنه احترم طوال حياته مجموعة فهم متأصلة في التقاليد ولا يمكن لتغير نظام سياسي، مهما كان جذريا، أن يمل بين أيلة وصحائها القاعدة الأخلاقية للإسار
- والشر إلى أنه كان قد عبر في أول نص له، على حد علمنا، عن شعور الإمتنان تجاه والده راجع الإنشاء المدرسي (أوليا- نو- أون) لأذي كتبه وعمره سبع سنوات.

Kobayashi Hideo Tokyo Editions Shincho-sha Coll (Shincho Nihon bangaku-anbumu) 1996.p.2

- 2- يشهد خلال المعاصرة نهضة وموسوليني لتقاعسا والسفوية منها ما لمجرد ذكرهما آنذاك كان يعني شيئا لايزيد كوياباشي أن يفهما الصمت لكن جديلا ولا ينبغي طمس الماضي بسهولة. هذا الموقف لا يعني أبدا اتفاقه مع أفكارها الديماغوجية، وهو حريص على إعلان اختلافه في ميول عصره الذي كان يعتبره طائشا

3- كان يابانية «مبهمة»، سر الإبداع مفهوم غالي على قلب كوياباشي نجد هذه العبارة عديمة منذ كتابه «مشكلة ساتو- هارو» المنشور سنة ١٩٦٦:

ويوسع الكاتب هذه الفكرة أكثر في «أرب ماسامونية - هاكوتشو» المنشور سنة ١٩٦٥ في صحيفة يوموري راجح.

Kobayashi Hideo Kanso/Impressions Tokyo Editions Shincho-sha, 1979.p.93-100

4- وودولف أوكين (١٩٤٦- ١٩٦٦) نشر ألبه- يوشي- شيكيه (١٩٨٣- ١٩٦٦)

سنة ١٩٦٦، ولدى منشور إيتامشي، ترجمته للعبارة الألمانية

Die Lebensanschauungen der grossen Denker-

مارس فكر وودولف أوكين تأثيرا لاسايس بل Daisshoka no jensei-kan تمت عوان

طوال مرحلة عصر تايشو، ولاسيما على جماعة «الحركة من أجل الثقافة»، التي نشطت حيويا في العشرينيات من القرن الماضي عبر أن مايطرحة كوياباشي لها لا يبدو مقنعا تماما لأن تعبير جيسيني- كان نعدده مستخدما منذ بداية القرن العشرين في العديد من الأعمال الأدبية -أزهار الحقل»، ١٩٠١، «تأسياما- كاتاشي»، «الشور والمطاطا»، ١٩٠١، كويبيكو- دويو- إلج وفيما بعد استخدمه الروائي المعروف تاتسوميه- سوسكي أكثر من مرة في رواياته وقبل نشر الترجمة المذكورة أعلاه مبدل رواية «الباب»، ١٩٠١، فلا يبعث عن طريق في حياته المظلمة يتأمل بصورة لا تنفي تصويره للجماعة (جيسيني- كان)، ليس على الصعيد الثقافي وحسب، بل على الصعيد الفني أيضا ونتيجة لهذا التأمل الوجودي، سيبرز الروائي نفسه للتأمل جالسا (أزراي) في أحد معابد كاماكورا (أراجح الأعمال الكاملة، تاتسوميه- سوسكي، طوكيو، منشور إيتامشي شونين، ١٩٦٩، جزء ٤، ص٤٤٨) راجع أيضا «الفتخاش»، فصل ١٢: «سان شورو»، فصل ٤: «من بعد»، فصل ٥ «الباب»، فصل ١٧: «بعد الأموات»، التقرير فصل ٩ «الرجل الذي يذهب»، بعد العودة، فصل ١٤: «القلب»، أيا والأشياء، فصل ١٥، ١٩: «القصور والظل»، فصل ٩، ١٥، ١٧: «وكذلك مقالته «اعصالي روزني للحياء»

وتجدر الإشارة إلى أن ألبه- يوشي- شيكيه كان منذ ١٩٠٧ أحد تلامذة «سوسكي» فهو كان تعبير جيسيني- كان يدور في محيطه هذا الروائي؟

3- إلى أي مدى يمكن التقليل على ثلثه اليابانيين ؟ فلفظة «كان» التي ترجمناها بـ «أري/ تأمل / رؤية»، تشطابق كمفردة بونية مع الكلمة السكسكيتية «ديايباشانا» لا تعني الرؤية بالعين فقط بل تعني «التفكير أو التمييز» وذلك تبعاً يستخدم كوياباشي في هذا النص، وردقة، ثلاث صيغ عطية مختلفة وذلك تبعاً الموضوع «المرئي» عندما يتعلق الأمر بأشياء، عادية محيطة بنا، يستخدم فعل «أري» المسمى للعادي، وبعد الحديث عن إمكانية «رؤية» صور «الأرض الطاهرة» يستخدم الفعل نفسه في البداية لكن عندما يتعلق الأمر بمستوى «الرؤية» يفتقر فعل «أري» اللغوي

[الإختلاف هو في شكل الحرف الصيني، لكن النطق هو نفسه م ع] والاختلاف بين هاتين الصيغتين ليس واضحاً ودقيقاً باستمرار العمل الأول «أري» المسمى، بل بشكل عام على الرؤية الفيزيقية السببية، في حين أن الفعل الثاني يتضمن دورا قويا للتصور أما الصيغة الثالثة فهي «كانتويو» وتظهر في حملة «رؤية الفؤاد» اعتبار كل شيء «خاو»- هل يمكن الإستنتاج أن الأمر يتعلق هنا بفعل ذهني مضى وليس فيزيقيا حسيا؟

يرفض كوياباشي الفصل بين الذهني والفيزيقي، ويرى في هذا التعبير فعلا واحدا يجمع البعد والروح.

6- على الرغم من هذا التواضع المتصنع قليلا، فإن كوياباشي يظهر في هذه الحاضرة معرفته المفيضة للتفكير البوذي والجيورميا بالذكر أنه لم يتناول البوذية بمثل هذا الحق أبدا

ومع أنه يعترف بأهمية الإيمان، لكن قلما تحدث عن الأدبيات ولاسيما عن إيمانه البوذي هو تمديد غير أنه وفي حوار ودي نشر سنة ١٩٧٥، كشف ويصدق مدخل عن بعض جوانب ممارسته للدين، فأما الذي يكن لها حيا غير مشروط، كانت في البداية متقيدة متشعبة مذنب «تدري» كيور وهو مذنب طويلاح يتدوير أسف ناكاياما- ميكي سنة ١٩٢٨، وكان دعت أتباعه سنة ١٩٢٢ (حيث كان كوياباشي في العشرين) ١٩٣٠٠٠ تابعوا وفي أول كتاب له،

وهو شبه سيرة ذاتية، يشير كويباشي إلى معالجة بعض الماشطين في المذهب لآله الأسماء كما يشير فيما بعد، ويتعاطف واضح. إلى جو أعيد التأسيس الذي شارك فيه أثناء الحرب.

١٤- لكن التي تغلق مرمىها في السنوات الأخيرة، تركت هذا المذهب لتتضمن إلى حركة جديدة تدعى «أوهيكاري» ساما. أنشأ هذا الدين الجديد أوكادا- موكينيتشي سنة ١٩٣٠، على أساس الإيمان بالقوة الروحية الذاتية، ويتم الولد انه يتشاركها إيمانها. ثم حصل على تعويذة هذا الدين، وكان يدعى انه بها لتحمي الأمهات. ثم بعد ولاءه في رميته حاميا. إذ أضحت لها هائلة كسوف طويل في زمن السلم، يعتبر المفقون أن هذه الأشياء خرافية، وهيمه، كما تيريهي تركد أن رأيه هذا لها معنى. الأعمال الكاملة رقم ١ ص. ٢٢٩-٢٣١

٧- تعتبر هذه السوترا واحدة من ثلاثة مصوص تشكل جوهر مذهب «الأرض الطاهرة».

وتدري في محاسن على حكاية دهار- ساكاداري التي أصبحت أمهاتها بقوة أسميته ٤٨. وتؤكد الأسماء الثامنة عشرة على أولوية ال. نيبوتسو (طريقة عبادة بودا أيمدا) كوسيلة مصونة للذهاب إلى جنة الفرح والولادة هناك من جديد وهذه الأسماء تشكل الفكر المركزية لمذهب الأرض الطاهرة في اليابان والصين على السواء.

نجد الوصف المفصل لجنة الغرب وشرح الإجراءات الـ ١٦ للواجب اتباعها لتأمل جيروكوكان الذي يشير إليه كويباشي هنا في «سوترا كان- موريوجو». كان راجع الترجمة الفرنسية ثلاث سوترات ورسالة في الأرض الطاهرة. ترجمة جان إيناد، جيغف، منشورات كاريوس، ١٩٨٤، ص ٢٣٥-٢٨٠

٨- اللاحقة «بو» في «كان»- «بو» يمكن أن تعني دهارما والمنافع في الوقت نفسه، ويتعلق الأمر هنا بمناجى وطرق التأمل.

٩- يص أساسي من نصوص المركزية العظيمة. تشكل هذه السوترا المعروفة في اليابان بعد عصر الأمير شوتوكو- تايشي (٥٧٤-٦٢٢) القاعدة المذهبية التي اعتمدها ساينيشو (٦٦٦-٨٢٢) في تأسيس المدرسة اليابانية المعروفة باسم نيشاي. راجع جان نويل دويير «مذاهب المدرسة اليابانية»، باريس، ميربوند، لاروس، ١٩٩٠، ص ٤٢٣

١٠- إن تمارين التنفس في الفايات والجمال، مورست باكرا جدا في تاريخ اليابان الروحي لكن ساينيشو هو الذي أعطى لهذا الاتجاه دفعة جديدة وعززها بإبشاه مبدع خاص في طوبى هوني، مبدع من مصب العاصمة.

١١- المرحلة المتقدمة، ويسمى في تاريخ الفن، هي (٧٦٠-٧٩٤)، ويقد أكثر، تمتد من ٧٢٩ إلى ٧٤٨

١٢- بالصينية موهيه شي- كان. ناس أليه الكاهن زهي- بي (٥٣٨-٥٩٧)، مؤسس المدرسة الصينية تنفادي، ممالك أو موهيه، تعني «عظيم، ساطق»، «نهائي»، «شي»- كان، وهو ما يحاول كويباشي شرحه هنا، يتضمن عنصرين، «شي» تعني «تدفئة الروح، إيقاف اضطراب الروح»، وس كما تعبر «إيقاف الروح» على موضوع «ما»- «كان» تعني في اللغز الكائن، التفسير، يمكن ترجمتها ب. الخيال أو الرؤية وذلك تبعاً لمعنى النص، لكن هدف الدال يمكن في التفسير، التفسير، ويشرح الكاهن زهي- بي عشر غرام من «كان» داخل هذه «الرسالة الكبرى» في «شي»- كان.

في عام ٨٠٦ حصل ساينيشو على إذن رسمي في أن يجمع كاهنين اثنين في السنة لأجل مدرسة تنفادي: الأول مسؤول عن دراسة سوترا «شازو» غو (فايروكانا- سوترا)، والثاني مسؤول عن «شي»- كان- غو (ممارسة التأمل حسب تعاليم ساكا- شي- كان). ولذا فإن مايقوله كويباشي هنا صحيح تماما.

٢٠- موهيه (١١٧٢-١٢٣٢)، كاهن مذهب كيهون. عارض التيارات البوذية الجديدة معارضة شديدة في عصر كاماكورا، واسميا تبار الكاهن هونين الذي كان يوكه على أولي ال. نيبوتسو (راجع هامش ١٧) ويشهد كتابه موميان «ألمح» على ظهور رجل مقدين، يتسم بطهارة ونقاء نادرين. راجع فريدريك جيبار كاهن مذهب كيهون في عصر كاماكورا، موهيه (١١٧٢-١٢٣٢)، و «موميان أسلامه»، المدرسة الفرنسية للشرق الأقصى، باريس-أوريان-ميربوند، ١٩٩٠، ص ٥٩٨.

١٢- راجع «تسوية» زيه - غوسا، «هونين كوتين» بوتنكاو تاكيكي،

طوكيو، إيتانامي، شوتين، ١٩٦٥، ص ٢١٢، ١٤٤ (أوريو- كينوكو أوتاه، الفراع، ترجمة وتعليق شالز غروبوا و توموكو- بوشيدا، باريس، غايلان، ١٩٦٨، ص ١٢٢)

١٤- كان موضوع الحج إلى الهند وتخليقه بعد البوذا التي أوحى له بها اله كاسوا الكبير، راجع فريدريك جيبار، أعلاه، ص ٨٤

١٥- تاكا- كان- كاروما- شيما (حاليا كاروما- شيما). جيريان مويجوتان على خليج يوسا وألبد أن الكاهن مويوه قد تأمل بعمق فائقة، تحت شخص القروب، العطر الرائع للبحر الدالالي الموضع العليز، وذلك أثناء اعتزاله في منطقة في من ١١٩٥ إلى ١٢٠٥ راجع فريدريك جيبار، أعلاه ص ٨٠-٨٢

١٦- ساهلون كويباشي، فيما بعد، هذه الفكرة حول المعنى الحقيقي للحب بالاستناد إلى كتاب أفلاطون «فيدوس» إلى الحب (فيروس) المرتبطة مع «الجنون». يتجاهل الإلزام العادي للفظ، ويكشف عن حقائق لا يدركها من لا يتبحر على الدعا إلى سواره استدلال البار. راجع كويباشي هيدوي مونيوري، «توريمو كاوكي، طوكيو، شينشو- شا، ١٩٨٢، ص ٨-١٧» اسم شيبي، «ع- شين» (٩٤٢-١٠١٧). كاهن مذهب نينهاي، وفي كتابه «الجوهري» من أجل الولادة الجديدة في الأرض الطاهرة، (٩٨٤-٩٨٥) يصف بدة متناهية مشاهد «الجحيم» ومشاهد «جنة الفرح».

ويشير إلى أهمية التجسيد الذهني لشكل بودا- أميدا (مينبوتسو) الغلاص تابع لفكرة آخر، يعني لقوة أميدا، أكثر مهادو تابع للمعهود الدائي. نستطيع معاينة التأثير الكبير لهذا الكتاب، وخلال قرون طويلة، في الرسم والآلات إن الصورة التي يقدمها عن الجحيم تحديدا لا تزال أحد الحد الهموم، واستشهد بها أحد صهايا القبلة البوذية في ميربوند ليوضح تجربته الشخصية المعقدة.

راجع، ساهيلو- أويه- كيتارايو مقل عن عاش التجربة، في «ميربوشما- نوتو، طوكيو، منشورات إيتانامي، شوتين، سلسلة «إيتانامي- شينشو»، عدد ١٩٦٥، ص ١٨٤-١٨٥

١٧- هونين (١١٣٢-١٢١٢)، مؤسس مذهب الأرض الطاهرة في اليابان عندما طعم سنة ١١٧٥ على شن الحزن السوترا- كان- موريوجوكو، أدرك الكاهن تعزيم اسم بودا- أميدا، ضد هونين، وعكس شين- شين الذي ينادي بالتقصيد الذهني لصورة بودا على تكرار عبارة العبادة المتعلقة بألمها فكارا عبارة «شينبوتسو»، يعني في نظره ترميزا هيليا ومشاهي للامعة للتوالتين إلى الغلاص استطاعت هذه الفكرة القائمة على فن بسط، أن تجد صدى طوبا وسريعا لدى عدد كبير من التابيين الذين لكنها تعرضت بالمقابل حاد في أوساط المدارس البوذية القديمة الأكثر تشدد، ولا سيما من قبل الكاهن ميوه. حكم على هونين وهو في العاصمة والسبيين بالفن ومعه سبعة من أومى لزامته، ومن بينهم شين- وان.

١٨- شين- وان (١١٧٢-١٢١٢) انتمى إلى مذهب هونين وأصله، ثم بدت له، في المرحلة النهائية للشرعية (مأوى)، أن الجهور الذاتية (جهركي) عوفية، لايل مضرة، فنأدى ضرورة الاستسلام الكلي لقوة الأخر (تاريكي) - هون غان) إلى جبهة الشبهة: «أعجاب والأشوار سيذهبون إلى الجنة»، تغير عن رغبة بصيل الغلاص بمسكا الجميع.

حتى تكرار اسم بودا- أميدا الدائم المستعمل لم يعد مطلوبا، كما هو الحال في مذهب هونين. ويكني أن تنطق بعبارة التعبد مرة مرة واحدة، لكن يصدق وطهارة، لتعزيم العبادة.

هجر شين- وان التبتل وراح يمارس الموعظة بين الناس العاديين وأنشأ حركة متأخذ فيما بعد مذهب الأرض الطاهرة الحقيقية (جودو- شين شوا).

٢٠- هي الأرواح الشريرة التي تسبب المرض، وتعمل دون الغلاص بالإغرامات المتعمدة، وأربد أن شاكلا- موني قد تصدى مرارا لتدخل إل-مارا قبل بلوغه حالة الكشف (جودو).

٢١- يعرض كويباشي هنا ثلاثة، من أربعة، مبادئ تعبر عن جوهر فكر الزن. ١- عدم الثقة بالكلمات أو الانكامل عليها، ٢- الإرسال والفعل بشكل أكثر وخارج المذهب، جميعا، ٣- الإشارة مباشرة إلى روح الإنسان، ٤- شاهد طهيبة الحقيقية ولكن بودا ذات هذه العبارات، النفسية إلى مؤسس مذهب الزن، أمفيتا الحقيقية في فكر الكاهن هوي- نينغ (٦٢٨-٧١٢) ومنذ عصر موروماتشي، ينشيد

بها في اليابان بصفتها مصطلحات أساسية في روح الفن
٢٢- شين-تويو (١٤٢٠-١٥٠٦)، ولد لعائلة محاربين، هي الثالثة عشرة
استقر إلى معبد زن (شوكو-جي)، المشهور بأنشطته الفنية تعلم الرسم تحت
إشراف شين-تويو. بون وهي سنة ١٤٢٧ سافر إلى الصين والتقى بالرسام المشهور
أنك-لي-زاي. درس الرسم الصيني من خلال نسخ أهم أعمال فنان مدرسة
سونج، أمثال لي-تاتش-مان، يوان-بو، جيان-و. لدى عودته إلى اليابان سنة
١٤٦٩، أنشأ أعمالاً قوية ومبهمة بمقتضى مثل «مشهد الخريف» أو «هوكيو بين
درعاه»، قبل أن يخل في سنواته الأخيرة إلى حرية في التعبير مدته. كما
يشهد على ذلك عمله «مشهد الجبر الرائع»
٢٣- الظواهر جيمينا لا تدوم، وكل شيء يتغير من لحظة إلى أخرى. هذه
المعبدة المؤثرة، غالباً كانتهم في بعدها الإنساني داخل اليابان. وقد وصفت
هذه الفكرة في بداية كتابها «أقوال أبو هيكيكين»، ثم أهدت لونا عاطفياً
بالإشارة إلى طابع الأعمال البشيرة الرائل
٢٤- ترجمة رينيه سيهيري، أقوال أبو هيكيكين، باريس، بوف، ١٩٧٨، ص ٣١
٢٥- أورا-وكاوا (١٤٢٢-١٤٨٦) معروف، كان في خدمة عائلة
أوجي-غياتي-أوسوجي. شيد قصره سنة ١٤٥٧ في إيدو (طوكيو اليوم)
أعتم هذا المحارب البارع بالشرع الياباني أيضاً؛ ومسابقة الشعر التي نظّمها
سنة ١٤٦٤ في إيدو مشهورة جداً. وغالباً ماورد اسمه في الكتب المدرسية
كشكال على الصغار المتفقد
٢٦- saravadharma ananmahara ساراداهارما-آناتماهاما
٢٧- حكاية صاهجها-نكايا المشهورة. راجع حضور البوذية بإشراف
ريميه دورفال، باريس، عالمهار، ١٩٨٧، ص ١١٠.
٢٨- بدفة أكثر (توراي)-نوه، موكي، كما يشهد على ذلك مقطع (أغون-
كيو)، حيث يرفض شاكا-موني الإجابة بعدم أو لا على الأسئلة لظنيرة
المحررة
٢٩- نقراً بعد الإستهزاء الذي باتي به كوياباشي ما يلي: «مومن المهم على
صعد الفئ (الطيفعة)، اتباع خطى الطبيعة الملائكة وجعل الفصول الأربعة
أصداً للدرج. لا يوجد لا من وراء شيء، ليس ريدة، ولا يوجد في ما نفسه
شيء ليس قمرًا من لا يرى في الأشكال البوردة هو تسبب البرابرة. ومن لا يشعر
بالوردة في قلبه هو من تسبب الحيوانات المتوحشة».
٣٠- تتكرر هذه العبارات في أمثلة متعددة، ولا سيما في «هانايا-
شين-غيو» وتراجع عن علاقة التبعية المتبادلة والمباشرة بين الغواء
وجميع الظواهر
٣١- حول مشكلة الإصلاحات اللغوية منذ عصر ميجي، راجع باسكال
غريولي، «تعميد اليابان وإصلاح كتابتها» باريس، بوف، ١٩٨٥، ص ١٢٤
٣٢- بتعلم الأمر بمقالة عنوانها «مسائل موجهة إلى الشعراء» نشرها
ماسازوكي-شوكي (١٨٦٧-١٩٠٢) سنة ١٨٩٨، على شكل رسائل مفتوحة
ومتسلسلة، وعددها عشرة. يشير ميجي بخصاس عن تفصيله لديوان «مابوشو»
على «ديوان الشعر الياباني القديم والقديم والقديم، وعلى «الديوان للشعر
الياباني القديم والحديث» وعلى مدارس
آخرى تسلمه من هذه الديوانين. يظهر منذ الرسالة الأولى إلى نوجيه الشاعر
سابتومو الإستغاثية: وهي الرسالة الثامنة يشرح أفضل قصائده طبعاً، لم ينكر
قيمة سابيتومو تمام، ويأتي على إحدى قصائده طبعاً «موشوغيه». بين شوكي
وكوياباشي تقارب وتبايع لهما دلائلها فيما يخص تقييم هذين الشعراء.
٣٣- سابيتو-موكيتشي (١٨٨٢-١٩٥٢) طبيب وشاعر ومحدث نشر كتابه
«راني في قصيدة القانكا بصفتها شاشينو» سنة ١٩٢٠ و ١٩٢١، وهو نفسه
يذكر الكلمة بصفتها مطابقة للكلمة اليابانية «جينو» ويريد كوياباشي أن
Hineinschaugen الألمانية يرى فيها تمازجاً بوذياً، يعني الوضوح والوضعي
والحققي لجميع الكائنات وأجمع الظواهر
كما أن أصل التعبير «كاميو» (الغذاء بالتأمل)، يشرحه موكيتشي باستلهم
الكلمة الألمانية أوجد هذه الكلمة للمركبة راجع كينداي-شي-كاراكوشو،
«جينو» كينداي-مويكوا-تاينكتشي، ٥٩، طوكيو، كوكاكوا-شوتين،
١٩٧٣، ص ٢٤٩ و ٤٥٩
٢٤- راجع كويو-دايشي كوكاي-ريشيو، طوكيو، تشوكوكا-شيو، ١٩٨٦،
جزء ٥، ص ٣٨٩
٢٥- كوكاي (١٨٧١-١٩٤٣) روايتي معروف يمثل «المدرسة الطبيعية»

البابانية و «الرواية الداتية» خير تمثيل فعوية مراقبته النادرة للوقائع
والأشياء، ورقة كتابته تصاعده فوق أي تصنيف أدبي. يذكر كوياباشي
مرة واحدة اسم شوسيتي في بيته المعروف «حول الرواية الجديدة» ١٩٣٥.
ونكاح يحدد رواية «المتوحش»، ويعتبر أن هذا العمل يمثل مرحلة معينة
من التصح على الصعيد التقني، لكن ليس على صعيد علاقته بالمتحش
وذلك لأن الكتاب اليابانيين، كما يرى، لم يكونوا في وضع تاريخي يشه
الموضع الذي أنشأ المدرسة الطبيعية في العرب. وفي سنة ١٩٢٩، نشر كتابه
حول رواية «الشخص القديم» يرى فيه أن شعرية وجمالية هذه الرواية
متأثرتين من «حكمه» الكاتب، تلك الحكمة الخاصة بمن يمازجون برصانة
الفن والحش بشكل راديكالي ولا تنازلات
٢٦- يقول آلان-التامبين لمبش عن الزمن المفلول لا يلتفتون إلى الماضي
أبداً. وهذه حالة ضد الطبيعة، وليست مستحيلة، إذ لا يمكن أن نعيش القفري
لكن، وبالعكس، عندما نصل إلى مرحلة معينة من العصر، نتألف الحياة
بالفكر والوعي الثقافي، وياليس من الماضي إلى المستقبل دوماً، راجع
1969, p.496, La voie du karate, Bibliothèque de la Pleiad, Paris, par Gaillemard, Aian proposat
٢٧- مياموتو-موشاشي (١٥٨٤-١٦٥٠) مفايف أسطوري، انصرف في جبه
مباراته، وتركه حول فن القتال والمبارزة. «كتاب الديوان الصم»، كما أنه
أبدع في الرسم والخط وسلك أسوشيتي-أنشو (١٩٠٦-١٩٥٥)، خصم
كوياباشي اللورد، عرض سنة ١٩٢٢ صورة حية جداً من موشاشي شيرا، في
أصمعة الإرتجال في فنه القتالي، وذلك في مجلة «بونكا-كوكاي»، ومن
المتحتم أن كوياباشي قد طالع هذه المقالة لفهم هذا السيف الأسطوري في
إطار تقاليد فن القتال، راجع
La voie du karate- pour une theorie des arts martiaux japonais, Paris, Editions du Seuil, 1983, p.186
٣٨- كوكوتشي-كان (١٨٨٨-١٩٤٨)، كاتب مسرحي وروائي شعبي. أنشأ
سنة ١٩٢٢ مجلة «بونكتي»-شونجو، وأصبح ذا تأثير كبير في الأوساط
الأدبية. كان مديدو كوياباشي يمتد بدا عقلية المعطية وكسر له عدة مقالات
مثيرة وغريبة. إن غرض عبارة موشاشي متأثر من الخلاف في قراءة
أحرف الكتابية الأولى قراءة تحسني مانعطة بشكل عام، صيغة أسيبي
للصهور «لوري»-كوتو، وقراءة تعني مافطلة أنشأ، تشاهايا، وهي صيغة
المبين للمعلوم «واكا»-كوتو
٣٩- يتجلى هذا الفرص للقدم السهل والسرير، بشكل واضح أثناء الطاوله
المستديرة التي أفضها أعضاء مجلة «كينداي»-بونكاكو-سنة ١٩٢٦
«كوميديا أدبية»- حواص هم مديدو كوياباشي «بصده العرة والضرورة» أو
بدقة أكثر، بصدد الضرورة التاريخية التي انتهت إلى الحرب والعرة الفردية
التي كان عليها أن تقاوم، أجاب كوياباشي بمزجة أصبحت معروفة جداً
«بصفتي جاهلاً لاأشجب موقف من الحرب» ولأذكار أن يمارسوا النقد
الدائي كما يريدهم (بونكتي) «دوكوهون» عدد خاص «مديدو كوياباشي»
طوكيو، كاولدي-شور-شينشا، ١٩٨٢، ص ٥٩. أنذك، لم تقم جدياً أعمدة
الفرق الجذري، حيث كان المتقنون يستعملون للتخلص من ضامهم
الفرير
لنذكر أن «الأدب الهابانية الجديدة» وهي مجلة الكتاب الديمطراطيين
والثقائين، من طبعات فن مديدو كوياباشي وألحا من «المسؤولون عن الحرب»
٤٠- موسوكاوا-تاتوتشي (١٥٨٢-١٦٤١) والي مقاطعة كوماموتو،
معروف بكتابته العسكرية والأدبية. ويصفه جيبيرا بارعا بفن السيف (مدرسة)
ياغوي-نوموموري، وظف مياموتو-موشاشي عنده في سنواته الأخيرة
٤١- أقيم كوياباشي منذ البداية بقضية البك الصمق، وتقد بحدة الروائي
المعروف كاتارغاوا-رينوسوكيه معتبرا أن شكوكيته لم تبلغ ما فيه
لكتابته حدا بعيدا. (الجمال والقدرة عند أكونغاوا، ١٩٢٧، الأعمال الكاملة،
جزء ٢، ص ٣٩)
٤٢- الأدباء الألفية الأولى بعد الحرب سنة ١٩٤٨، يعني عدة أشهر نشر
محاضرة كوياباشي وقد منحه اليابانيون والألمان من المشاركة فيها نشر
كوياباشي مقالين آخرين حول اللايين المشاركين كان يهتم بحركات
ولامح الرياضيين الكبار من أجل أن يقرأ لغة موحدة للجسد والروح
(للبن الثقيلوي للألعاب الأولمبية، ١٩٦٤، الأعمال الكاملة، الجزء ١١،
ص ٣١٢-٣١٦)

الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي

سعيد يقطين *

يقول عبد الرحمن منيف : «أما «مدن الملح»، فليس سهلا أن نطلق عليها رواية تاريخية، ونكتفي بهذه التسمية، لأن أحداثها وتأثيرات هذه الأحداث لاتزال تجري أمام أنظارنا، أي الآن وعلى امتداد المنطقة العربية» (١).

١. طرح الإشكال:

١. ١. أدى ضعف الاهتمام بنظرية الأجناس الأدبية (في الأدب عموماً) ونقص العناية بنظرية الأنواع السردية (في السرد خاصة) إلى تعثر تطور النظرية الأدبية العربية المعاصرة. فكان التركيز في مجال دراسة الرواية مثلاً ينصب على تحليل النصوص المفردة تحليلاً شاملاً أو جزئياً، أو تحليل عدد من الروايات انطلاقاً من أحد مكونات العمل الروائي. وفي هذين الضربين من الدراسة لم يكن يحظى البعد النوعي الروائي بانشغالات الباحث أو الناقد، علماً أن كل نوع سردي له محدثاته التي تميزه عن غيره من الأنواع السردية، وإن كان يلتقي معها جميعاً على مستوى الجنس. فكان من خلال تغيب البعد النوعي ضياع الملامح الخاصة به في التحليل السردى من جهة، ومن جهة أخرى، كان ذلك يسهم في تأخير النظرية الجنسية أو النوعية ومن ثمة تعثر تطور النظرية الأدبية.

التشابه بين الذات
والتاريخ في الأعمال
السردية الجديدة
ينبئ بأن هناك
تحولاً على صعيد
الوعي بالكتابة.
يتأسس هذا التحول
على قاعدة أن
الرواية يمكن أن
تكون في آن واحد
نوعاً أو نصاً، وأنها
لا تتحدد على
قاعدة «المادة
الحكاية»، التي
تتخذها أساساً
لإنبائها الخطابى

* ناقد وأكاديمي من المغرب

يبدو لنا هذا التأخير في مستواه العام في كون النظرية الأدبية العربية الحديثة لا تزال تعتمد على مستوى نظرية الأجناس الأدبية التقليدية التي هيمنت في أواسط القرن العشرين وهي امتداد لما تبلور في العشرينيات منه بناء على أسدء الترجمات التي كانت تعتمد الدراسات التقليدية الغربية حول نظرية الأجناس الأدبية.

كان من آثار هذا التأخر في صياغة نظرية للأأنواع السردية أو إيلانها ما تستحق من العناية، والانطلاق مقابل ذلك من تصور يقضي، ضمنا، بعدم أهميتها تحت ذريعة أن «النص» الروائي مفتوح على الأنواع أو الأجناس وبالتالي لا نوع له، أن:

«ضاعت الحدود والفاصل بين الأنواع الروائية (خصوصا)، والسردي عموما، وصار مفهوم «الرواية» بغض النظر عن أي تصنيف هو التصور السائد لدى المبدع والناقد على السواء

«غاب الميثاق النوعي بين القارئ والنص. وصار القارئ يتعامل مع الرواية بدون أي تحديد. فهو ينطلق إلى عالم الرواية، وعليه اكتشاف خصائصها وهو يتعامل معها، ويستدعي هذا المزيد من الجهد لولوج عالم الرواية. وفي أحيان عديدة كان الضياع والخيبة مصير تخيب ميثاق القراء.

«غاب تطور النص الروائي. إن أي تطور للنص لا يمكن أن يحصل إلا وفق قواعد خاصة بالنوع الذي يكتب في نطاقه، وإلا فإنه سيظل «مفتوحا» على أي شيء بدون أن يتحدد هذا الشيء الذي هو أصلا غير محدد. ولقد أدى هذا الوضع إلى تشابه النصوص في الانفتاح على «قواعد» جديدة بدون أي معيار أو مقياس يمكن بواسطته تمييز قواعد أو ضوابط الكتابة. وظلت القراءات النقدية المختلفة تراوح المكونات نفسها وقد صارت تستقطب الاهتمام بدون أي أفق تنظيري أو نقدي.

٢. ١. لا تخفى أهمية الأجناس والأنواع لأن أي كاتب وهو ينطلق من تصور عام للنص يكتب بصورة أو بأخرى تحت جنس أو نوع محدد. وعلى الدرس الأدبي أن يسمى إلى تحديد «جنسية» النص أو «نوعيته» مهما حاول الكاتب اعتماد مبدأ «النص» المفتوح قاعدة لإبداعه. إن أي نص، كيميكا كان جنسه، هو نص مفتوح.

لكن انفتاح أي نص لا يعني عدم «انغلاقه» على جنس أو نوع أو نمط محدد. فالطوابع المهيمنة في النص تمكننا من تلخيص انتمائه الجنسي أو النوعي مهما بدا لنا ذلك مستحيلا أو شبه مستحيل، إلا في حالات نادرة جدا. وأرى تبعا لهذا أن فتح الباب لإعادة النظر في قضايا النوع الروائي كفيلا بالكشف عما يحدد صلات الروايات واختلافاتها عن بعضها.

أما الاكتفاء بإعلان «الانفتاح»، وهو سمة جوهريّة في أي نص، فلا يمكن إلا أن يعوق انتباهنا إلى أهمية وضرورة الكشف عن «النوع» في النص، ويحول دون تطور الدراسة السردية وهي ترمي إلى متابعة كل ما يتصل بالسر من مختلف جوانبه وفي كافة قضاياها ومكوناته.

٣. ١. نرمي في هذا السياق إلى التساؤل عن «نوعية» الرواية التاريخية وعن إمكان التوصل إلى قواعد عامة تمكننا من رصد مميزاتها والوقوف على أهم الملامح التي تحدد «سردية» النص الروائي وهو يفتتح على «التاريخ» لإنتاج رواية تاريخية. ولا يسعنا في هذا النطاق سوى الإشارة إلى أن تأكيد الحديث عن النوع، وهو يتصل بالخطاب في تصورنا الذي نشتغل به (٢) لا يعني سوى انفتاح النص عليه بصورة محددة. إن النوع حسب ما يذهب إليه فرانسوا راستي «هو ما يربط نصا بخطاب» (٣)، ولا يدل هذا سوى على أن النص وهو ينتمي نوعيا، من جهة الخطاب، لا يتقيد مطلقا بالقواعد العامة للنوع كما هي في التقليد الأدبي. وهنا، بالضبط، يمكن الانفتاح الذي نتحدث عنه. إنه يتحقق داخل النوع ومن خلاله أيضا، لذلك كان من اللازم تدقيق العلاقة على المستوى النظري والعملية بين النص والنوع وعلاقتهما القائمة على التحول والتغير، وليس على السكون والثبات. ومعنى ذلك بتعبير آخر أن الكاتب وهو ينتج نصه، ينطلق من صورة أو هيئة محددة ذات علاقة بالنوع أو بالنص، ولكنه لا يتقيد بالأشكال والصور المتحققة قبله بالكيفية نفسها. إنه يتحرر على طريقتيه في الإبداع، ولكنه في الوقت نفسه يمارس إنتاجه ضمن نوع محدد ولكن بحرية وانفتاح.

١.١. يعيش الناس في كل زمان ومكان حياتهم الخاصة والعادية، لكنهم أيضا يحكون في كل يوم كل ما يتعلق بهذه الحياة. غير أن أحداثا محددة من هذه الحياة الملينة بالتوقعات تستوقف الجميع وتداولها الألسن ويتم تناقلها في مختلف المجالس. إن الأحداث القابلة للحكي أيا كانت طبيعتها هي موضوع «الخبر» باعتبارها نواة أي عمل سردي. لكن ضمن الأحداث القابلة للحكي نجد أيضا ما هو قابل للاستمرار، ومنها ما هو لحظي ينسى بمجرد مرور الزمان.

يرتغن تمييزنا إذن، ونحن نحاول الانطلاق من الخبر مقرونا بالحدث، بين صنفين كبيرين: أ القابل للحكي وهو كل مادة يمكن أن تحكى في زمان ما لضرورة ما من ضرورات التواصل بين الناس.

ب. القابل للاستمرار، وهو كل مادة قابلة للحكي، لكنها تتجاوز الزمان والمكان اللذين أنتجت فيهما، مختزقة بذلك الزمان والمكان. وندرج ضمن هذا الصنف الثاني الأساطير والخرافات والقصص الديني والحكايات الشعبية، والأحداث والوقائع الكبرى التي وقعت في التاريخ الخاص بأمة من الأمم أو في تاريخ البشرية...

إن المواد الخبرية القابلة للحكي متولدة باستمرار، وهي تتجدد بتجدد الحياة. أما المواد القابلة للاستمرار فهي شبه متعالية ومنتهية في الزمان، وتشكل تبعا لذلك «خزيرة» ككائية تامة، وشبه مستقلة عن الزمان، ويمكن ترهينها أبدا وفي أي زمان ومكان. يُخْطَب الحدث القابل للاستمرار من خلال الحكي الشفوي المتداول يوميا، كما أن خطابات أخرى توظفه لأهمية في حياة تلك الجماعة في خطابات كالشعر أو الخطابة وغيرها وهي تستعمل بعض عناصره أو التطورات التي نجمت عنه ما دام يستند إلى حدث جزل له قيمة خاصة بالنسبة إلى الذاكرة الجماعية. ومع مرور الزمان يتحول «الخبر» إلى مادة للخطابات

الكائنة والممكنة، وكل يتعامل معه وفق شروطه وقواعده الخاصة. فيتم تحويله من خطاب شفوي إلى آخر كتابي عن طريق التدوين، كما أن خطابا من هذه الخطابات يصبح مصدرا أساسيا للخطابات التي تنقل هذا الخبر وهي تستعمل تبعا لقواعد النوع التي تنتمي إليه، وهكذا دواليك

١.٢. يلعب الزمان دورا كبيرا في «الخبر» لأنه لا يمكن حكيه أو سرده إلا بعد وقوعه. إن هناك مسافة زمنية بين وقوع الخبر وبين الإخبار عنه. ولما كان الخبر نواة أي عمل سردي، كانت هذه هي السمة الأساسية المشتركة بين كل عمل سردي ينهض على قاعدة الخبر: فمادة الخبر سابقة على زمان تجليه في أي خطاب. وكل خطاب يعطي للمادة نفسها أو ما يتصل بها نسقا خاصا يجعله يختلف. رغم السمات المشتركة عن غيره من الخطابات على نحو ما سنبين.

إن ناقل الخبر الواحد يعتمد طرائق خاصة في حكيه وسرده إياه. كما أن ناقل مجموعة من الأخبار يلجأ إلى أساليب تراكمية مختلفة لجعل ما ينقله قابلا للاستيعاب والاستقبال وفق الشروط التي يستعمل فيها. هكذا نتبين أن الخبر الواحد مثلا يروى في مجلس ويكون القصد منه التندر، وفي مجلس آخر يروى الخبر نفسه للتدبر، وفي كل مرة يروى بطريقة مختلفة تجعله يتجلى مرة في خطاب النادرة، وفي أخرى خطاب الوعظ، وقس على ذلك.

نلاحظ هنا أن المادة واحدة (الحدث)، لكنها تتخذ تجليات خطابية متعددة، ولا حصر لها وكل خطاب يمنحها طابعا «نوعيا» مختلفا عن الطوائع الأخرى التي يمكن أن تعطيها إياها خطابات أخرى. وإذا كانت المادة الحديثة (المكانية) واحدة، والخطاب يعدد أشكال تجليها، نجد كذلك أن الخبر نفسه وهو يقدم بحسب طبيعة الخطاب ومقاصده أيضا يختلف من خطاب إلى آخر من حيث الصحة والصدق أو غيرهما. هكذا نجد خطابا يحاول تقديم «الخبر» باعتقاد كبير من التدقيق في طبيعة الخبر ومطابقته للواقع وذلك بانتهاج

الرواية التاريخية تنهض على أساس مادة تاريخية، لكنها تقدم وفق قواعد الخطاب الروائي (التخييل) وهذا التخيل هو الذي يجعلها مختلفة عن الخطاب التاريخي

طرق تخبيث الخبر وصحته باللجوء إلى «الروايات» الصحيحة والمعتمدة في تأكيد صحة الخبر. ويمكن للمادة نفسها أن تقدم في خطاب آخر لا يتقيد بصديق الخبر أو ملامته للواقع، فيتساهل في نقله لخطابه بدون أي تحجيص أو تدقيق، بل إننا نجد من يقصد تحريف الخبر، وتقديمه بطريقة الخاصة والتي يحافظ فيها على جوانب منه، ولكنه يتزيد في تفاصيله لأغراض معينة ويضيف ما يخلو له من أشياء من صنع خياله فيصبح الخبر لاصلة له بالمادة كما هي في خطابات أخرى، فنغدو بذلك أمام خطاب مختلف تماما.

٢. ١. ٢. يتحدد الخبر الذي اتخذناه هنا مثالا باشتراكه من حيث الزمان والسرد: إن زمان السرد لاحق، بينما زمان الخبر سابق. وكل خطاب سردي يبنني على هذه القاعدة حتى وإن كان زمان الخبر مستقبليا كما نجد في رواية الخيال العلمي. لكن الاختلاف يقع على مستوى الخطاب الذي تقدم لنا من خلاله المادة الخبرية. نستنتج مما تقدم أن الخطاب هو موئل الاختلاف بين مختلف الطرائق التي تقدم من خلالها المادة نفسها، وبما أننا أشرنا إلى أن السرد مشترك بين مختلف الأشكال التي تقدم من خلالها تلك المادة، نسم هذا الخطاب بالسردى، ونعتبر الخطابات السردية متعددة بتعدد طرائق وقواعد الخطاب الذي تقدم لنا من خلاله تلك المادة القابلة للحكي. وسنحاول تقديم هذه الفكرة بالتمييز بين هذه الخطابات من خلال مثال ملموس يساعدنا على الانتهاء إلى موضوعنا، حول الرواية التاريخية، وهو المتعلق بعلاقة التاريخ بالسيرة الشعبية كخطابين مختلفين رغم أنهما معا ينهضان على المادة الحكائية نفسها.

٢. ٢. ٢. الخبر، التاريخ، السيرة الشعبية:

٢. ٢. ١. يمكننا ضرب مثال لهذه العلاقة بين السرد والخطاب من خلال علاقة التاريخ بالسيرة الشعبية. فالمؤرخ التقليدي لينجز خطابه التاريخي، وهو سردي من حيث طبيعته، يعتمد نواة السرد في عمله وهي الخبر. إنها مادته الأساسية التي يشتغل بها. يستقصي المؤرخ المواد الخبرية المتصلة بموضوعه فيقوم بصياغتها وفق صيرورة وقوعها محاولا تحري

«صحة» الحدث و«صدق» الواقعة، منتقدا المادة التي حصل عليها ومحمسا ما يتجمع لديه من أخبار. وبعد الانتهاء من عمله هذا يعمل على «تشكيل» العالم الذي يوزع له وفق ما تقدمه من أنساق وطرائق في الكتابة تبعا لقواعد الخطاب التاريخي بحسب ثقافة العصر الذي يعيش فيه (ابن خلدون ليس الطبري)، هذا الخطاب بمواصفاته الخاصة التي يضيق المجال عن الوقوف على أهم تجلياتها له تقاليده وأدبياته وطرائقه الخطابية المتميزة التي يتم التعامل معه وفقها. هكذا يتم قراءة هذا الخطاب وتلقيه باعتباره «تاريخا» ينحو نحو مطابقة الحوادث والوقائع كما وقعت في زمان مضى بناء على مطابقة تامة مع الواقع الذي كان ويكفي «موضوعية». إن مادة الخطاب التاريخي تقدم باعتبارها تعبيراً عن الحدث كما وقع فهي تمثل «الحقيقة التاريخية» تبعا لذلك. ولاداعي هنا للإشارة إلى النقد التاريخي الذي يمكن أن يوجه إلى أي خطاب تاريخي بقصد إبراز زيف ادعائه التعبير عن الحقيقة التاريخية بتقديم أدلة مخالفة أو معطيات جديدة.

٢. ٢. ٢. أما راوي السيرة الشعبية (كخطاب) فهو مثل المؤرخ التقليدي سواء بسواء. ينطلق بدوره وعلى غرار من المادة نفسها (كل المواد الحكائية في السيرة الشعبية مبنية بصورة عامة على معطيات تاريخية نجدها في مختلف المصادر، وأغلب أبطال السير الشعبية شخصيات تاريخية: عنتر، الملك سيف بن ذي يزن، الملك الظاهر بيبرس...) لكنه يشتغل بها وفق نسق خاص ومختلف تماما: إنه حر في التعامل معها، ولا تهمه درجة صحة الأحداث أو صدق الوقائع ومطابقتها لما جرى. إنه يطلق العنان لخياله ما زجا بين «الواقعي» و«الخيالي» بدرجة لا يبرز فيها أي تباين أو تصارع بينهما. إنهما يتوحدان في الصورة والمأل، ويشجعان بكيفية لا مجال فيها للتباين بين العوالم أو الاختلاف بينهما.

يقدم لنا الراوي الشعبي أبطاله وأحداث الماضي ووقائعه «التاريخية» محملة بقواعد خطاب السيرة الشعبية حيث «الحدث» التاريخي يأتي بالنسبة إليه من حيث مطابقته للحقيقة التاريخية في الدرجة الثانية.

لهذا الاعتبار يتعامل متلقي خطاب السيرة الشعبية (السامع والقارئ) مع هذا الخطاب تعاملًا يختلف عن تعامله مع الخطاب التاريخي الذي يجده عند السعودي والطبري وابن كثير وسواهم. فالميثاق الجنسي أو النوعي بين الخطاب ومتلقيه له دور كبير جدًا في تحديد نوعية الخطاب. فكلما كان الخطاب التاريخي يفرض على قارئه التساؤل عن «صحة» ما وقع، كان خطاب السيرة الشعبية يثير لدى المتلقي الشعور ببراعة «الخيال» المتحقق في الخطاب.

٢. ٢. ٢. هذه الصورة المختزلة والمقدمة بصدد النظر إلى «الخبير» في مختلف تجلياته الممكنة هي نفسها التي يمكن البحث فيها من خلال العلاقة بين الرواية والتاريخ إنها معا يبنيان على مادة حكاية، قابلة للحكي، غير أن كل خطاب منهما يقدمها لنا بطريقة مختلفة، وذلك ما سنحاول إبرازه من خلال الوقوف على علاقة الرواية بالتاريخ في النقطة التالية.

بقي لنا، وقبل الانتقال إلى النقطة التالية، للتشابه الكبير الحاصل بين المادة وخطابها، أن نبين أن العلاقة بين الراوي الشعبي (المجهول الاسم) والمؤرخ التقليدي هي العلاقة نفسها بين الروائي (وقد صار له إسم خاص يعرف به) والمؤرخ الحديث. كما أن علاقة خطاب السيرة الشعبية بالخطاب التاريخي التقليدي هي عين العلاقة بين الرواية والتاريخ، وأن لافرق في النهاية بين أشكال الخطاب في الماضي ونظيرتها في العصر الحاضر إلا ما اتصل منها بكيفية التعامل مع الأشياء وفق منظورات وأنساق تبنى على أساس تطور الزمان، وتختلف باختلاف الثقافة والعصر.

٢. الرواية والتاريخ، الواقعي والتاريخي،

٢. ١. ماذا يفعل الروائي حين يستقي مكونات «مادته الحكاية» من غير الزمان الذي يعيش فيه؟

٢. ١. ١. هل يكتب رواية تاريخية، باعتبارها خطاباً أي نوعاً سردياً له خصائصه وميزاته الطبيعية الوظيفية؟ ولا غشاضة هنا أن يخرج عن قواعد النوع كما هي ممارسة في التقليد الأدبي الذي أسس لها أو كما هو منظر لها في الأدبيات التي اهتمت بالرواية التاريخية. كأن يكتب مثلاً رواية تاريخية جديدة

لاصلة لها بالرواية الكلاسيكية التي نجدنا عند والتر سكوت أو جورج زيدان، ومن سار في هذا الاتجاه. وفي هذه الحالة تظل روايته تاريخية ولكنها تندرج في سياق تطور «تاريخ» الرواية التاريخية وقد صار لها تاريخها الخاص شأن كل الأنواع الأدبية؟

٢. ١. ٢. أم أنه يكتب «رواية» بغض النظر عن نوعها التاريخي، فيستثمر المادة الحكائية التاريخية مقدماً إيهاها بطريقة خاصة لاتحافظ على «نوعية» الرواية التاريخية كما مارسها كتاب هذا النوع الروائي؟ وهو في خرقه قواعد النوع، يسلك طريقاً آخر يجعل تندرج ضمن نوع آخر، لاصلة له بالرواية التاريخية، حتى وإن ظلت المادة التي يشتغل بها تاريخية؟

٢. ١. ٣. إننا هنا، في صلب إشكالية «النوع الروائي»، فإذا كنا بحسب السؤال الأول (٢. ١. ٣) نحدد صلة الرواية بالمادة كإطار لتحديد نوعيتها، فإننا في السؤال الثاني (٢. ١. ٣) لانقيم للمادة أي أساس، ونعتبر ما يحدد نوعية الرواية ليس مادتها، ولكن خطابها أي كانت المادة المشتغل بها.

٢. ٢. ٣. ما يدفعنا إلى طرح هذه التساؤلات، يتصل بطبيعة الرواية في حد ذاتها. فإذا كنا في مراحل البدايات الأولى للرواية العربية وحتى الأجنبية أمام تصنيف الرواية التي تتخذ مادتها من التاريخ بأنها رواية تاريخية، بتنا مع ظهور نظريات لا تؤمن بالنوع، وخصوصاً منذ السبعينيات من القرن العشرين أمام مفهوم «النص» بدلاً عن الجنس أو النوع. فالروائي يكتب «رواية» بغض النظر عن نوعها ويدون أي فكرة مسبقة عن النوع الذي يمكن أن تندرج فيه.

هذه النظريات التي تلغي «الأنواع» وجدنا الكتاب ينتصرون لها، ونرى العديد من الروائيين يكتبون روايات على سواد تاريخية ولكنهم لا يقرون بأنهم يكتبون رواية تاريخية. لقد صار بمقتضى هذه التصورات أو كصدى لها يبدو مفهوم «الرواية التاريخية»، وكأنه مفهوم قديم مادم يوحى إلى نوع روائي ولابد البدايات الأولى لتشكل الرواية، كما أننا نجد من يعتبرها نوعاً هجيناً، ويتصل بالكتابة للأحداث: إنها نوع ثانوي وقليل الأهمية (٤).

٣. ٢. ٣. يذكرني هذا الوضع المتصل بعلاقة الرواية بالتاريخ بعلاقة الرواية بالذات. فإذا كان الروائيون يكتبون نصوصاً سرديّة يدرجونها تحت إسم «السيرة الذاتية» باعتبارها نوعاً يتحور حول «ذات» الكاتب، وتحت طائلة ما أثاره مفهوم السيرة الذاتية من إحراجات والتمسّاسات مرافقة لصلتها بالأخلاق والحميمية الذاتية التي ما تزال مجتمعاتنا ترفضها ولا تستسيغها، أمام تهرب الروائيين من تحديد نوعية نصوصهم المتمحورة على الذات. وصار مفهوم الرواية حتى وإن تركّز على «ذات» الكاتب هو الرائج في هذا النوع من الكتابات. وكأنني بالكاتب ينغر من قبول ترتيب «ذاتيته» السردية في خانة السيرة الذاتية. إنه يكتب رواية وكفى، حتى وإن تمحورت على الذات أو على شذرات منها، لأن الكاتب لم يلتزم «بقواعد» السيرة الذاتية. ولا يمكن قراءتها في ضوء السيرة الذاتية وقد اتخذت لبوساً مخالفاً لما هو معهود في الكتابات السيرة ذاتية التقليدية. لقد تم مزج الواقع «الذاتي» بالتخييل الفني. فالذات تمتع من واقع الذات، ولكنها لاتنقيد بقوانين السيرة الذاتية وشروطها التي تتميز بها النصوص التي يدرجها أصحابها في خانة هذا النوع.

٣. ٢. ٤. هذا التشابه بين الذات والتاريخ في الأعمال السردية الجديدة ينبئ بأن هناك تحولا على صعيد الوعي بالكتابة. يتأسس هذا التحول على قاعدة أن الرواية يمكن أن تكون في أن واحد نوعاً أو نصاً، وأنها لاتتحدد على قاعدة «المادة الحكائيّة» التي تتخذها أساساً لانبثاقها الخطابي. يقول الروائي الذي يستقي مادته من التاريخ إنه يكتب رواية ولا يجب أن يدرج عمله في نطاق الرواية التاريخية. ويقول الكاتب الذي يؤسس نصه السردية على مادة حكاية تنبئ على ما يتصل بحياته الشخصية إنه لا يكتب سيرة ذاتية. إنهما معاً لا يقران بكتابة الرواية التاريخية أو السيرة الذاتية، ولكنهما يكتبان الرواية.

لكن هذه المواقف الواعية والتموقفة ضد النوع تجعل الرواية فوق أي نوع. إنها تتعالى عليه وتبأي أن تصنف في أدراج أي تصنيف أو تنميط. فهل يمكننا

التسلّم بهذا «النص» المبالغ فيه، وإعادة تصنيف رواية ما في نطاق نوع ما رغم ادعاءات صاحبها؟ ذلك ما سنحاول البحث فيه من خلال التساؤل عن ماهية «الرواية التاريخية».

٢. ٢. ٢. ما هي الرواية التاريخية؟

كل التعريفات والتحديدات التي تقدمها لنا المعاجم والدراسات المختصة حول الرواية التاريخية (٥) وهي تطرح هذا السؤال تكاد تتفق على كون الرواية التاريخية عملاً سردياً يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخيلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة. إننا في الرواية التاريخية نجد حضوراً للمادة التاريخية لكنها مقدمة بطريقة إبداعية وتخيلية. ولهذا السبب نجد كل الذين حاولوا البحث فيها يلجأون إلى المقارنة بين السرد التاريخي والرواية التاريخية مميّزين بينهما من جهة الحقيقة والخيال. فكما كان السرد التاريخي ميّالاً إلى الحقيقة وسرد الأحداث التي يمكن التحقق من واقعيتها أي مطابقتها للوقائع، كانت الرواية التاريخية ألصق بالتخييل وبالإبداع السردية.

إن الرواية التاريخية كما سبق الإشارة تنهض على أساس مادة تاريخية، لكنها تقدم وفق قواعد الخطاب الروائي (التخييل) وهذا التخييل هو الذي يجعلها مختلفة عن الخطاب التاريخي. فما هي العناصر التي تحدد نوعيتها أي انتماءها إلى نوع محدد هو الرواية التاريخية؟

قبل محاولة تقديم جواب عن هذا السؤال يجدر بنا تدقيق المقصود بالمادة التاريخية في علاقتها بالواقع وبالزمان مما لصلتها الوثيقة بهما، لأن هذا التحديد سيمدنا ببعض عناصر الإجابة التي تمكّننا من تدقيق علاقة التاريخي بالواقعي في الرواية إجمالاً وفي الرواية التاريخية تحديداً.

٣. ٣. ١. المسافة الزمانية: تتحدد الرواية التاريخية كما أسلفنا من خلال كونها تعتمد حكي أحداث وقعت في الماضي، الشيء الذي يعني وجود مسافة زمنية جوهرية (تفاس بالعمود والأجيال والقرون) بين زمان الحدث التاريخي المقدم في الرواية، وزمان كتابتها.

وإذا كان بعض الروائيين ينكرون وجود هذه المسافة، وذلك بهدف إعادة الحياة إلى الماضي (دوماس) نجد آخرين يبحثون عن تعالقات بين الماضي والحاضر، ويرون أن اعتماد الأحداث الماضية يسمح باستخلاص الدروس التي يمكن تطبيقها على الحاضر. وفي الحالة الثانية تغدو المسافة الزمانية قائمة، الشيء الذي يتيح إمكانية الحكم على الماضي.

لكن هذا التمييز القائم على المسافة الزمانية يفرض علينا التساؤل عن حدود هذه المسافة وعلاقتها بالزمن. إنها تمتد لتتسع إلى الماضي البعيد جدا والمقيس بالقرون الغابرة. كما أنها يمكن أن تضيق لتشمل الزمن القريب والممتد في الحاضر والذي يمكن قياسه بسنوات محدودة بين زمان الأحداث المقدمة في الرواية وزمان الكتابة، الشيء الذي يدفعنا للسؤال عن إمكان الحديث عن رواية تاريخية للحاضر؟

لقد عاد نجيب محفوظ، مثلا، إلى مصر القديمة وقدم ثلاث روايات مستمدة من التاريخ الفرعوني. لكنه أيضا كتب ثلاثية تتناول حقبة من «التاريخ» المصري الحديث، حيث هناك مسافة زمنية بين زمان الوقائع والأحداث وزمان الكتابة، فما الذي جعل الحقاد يعتبرون الثلاثية الأولى تاريخية، والثانية واقعية؟ (٦). واضح من خلال هذا التمييز أن المسافة كلما كانت بعيدة جعلتنا ندخل دائرة التاريخ، وكلما كانت قريبة من زمان الكتابة وقع التردد في إدراجها في نطاق التاريخ أو غيره. يبدو لنا ذلك بجلاء في كون العديد من الروائيين وعلى رأسهم بلزاك يعتبر نفسه «مؤرخ» العصر الذي يعيش فيه. وهذا ما دفع بالروائي مالرو إلى صياغة مفهوم «الرواية التاريخية المعاصرة» للدلالة على الروايات التاريخية التي تستمد مادتها الحكائية من العصر الذي تتناوله وتكون المسافة الزمانية فيه مقدرة بسنوات معدودة. وبحسب هذا التصور للرواية التاريخية المعاصرة يمكننا إدراج العديد من الروايات التي تستقي مادتها من «الواقع» الذي تتناوله بغض النظر عن حدود وطبيعة المسافة الزمانية الموجودة بين زمان الأحداث وزمان الكتابة والقراءة.

إن عنصر الزمان مكون أساس لتحديد «نوعية» السرد ولما كان السرد (من خلال الخطاب) يتقدم إلينا عادة بعد وقوع الفعل (الحادث) الذي يسرده، كانت الأفعال المسرودة جميعها داخلية في الماضي (زمان القصة) المختلف عن حاضر النص الروائي الذي يتحقق من جهة في زمان الخطاب ومن جهة ثانية في زمان النص (زمان الكتابة والقراءة). فكل يمكننا تبعا لهذه العلاقة الزمانية بين زمان القصة وزمان النص والتي تلغى فيها المسافة الزمانية، أن نعتبر أي عمل روائي يستمد مادته الحكائية من وقائع الماضي البعيد أو القريب رواية تاريخية؟ (٧)

٣. ٢. الحقبة الزمانية: لا بد لنا من تدقيق المسافة الزمانية وتحديداتها ولا اعتبرنا أي رواية مادامت تعتمد معطيات تاريخية داخلية في نطاق الرواية التاريخية، ولقلنا تبعا لذلك مع بنسالم حبش: «إن الرواية تاريخ، والتاريخ رواية»، ولأضفنا معه أيضا لتفسير هذه العلاقة أن المؤرخ يروي تماما كالروائي «وهناك في أعمال وإن كانت تاريخية، إرهاسات الحكي الروائي والممارسة السردية مثل نصوص المسعودي والسطري وابن الأثير وابن خلدون والمقرئ» (٨).

ونجد تأكيدات كثيرة لمثل هذه العلاقة كما تلخصها لنا قوله كُنْزُور الشهيرة التي يبين من خلالها كون «الروائي مؤرخ الحاضر» أو قوله مميزا بين الرواية والتاريخ بأن «التاريخ رواية ما وقع، وأن الرواية تاريخ ما كان يمكن أن يقع» (٩).

يدفعنا هذا التدقيق إلى التمييز بين الواقعي والتاريخي وفق تحديد خاص، ولا أدرجنا كل الروايات التي تكتب أيا كانت في خانة الرواية التاريخية. إن كل الروايات العربية الحديثة نجد فيها أصداء ومواكب للواقع العربي الحديث من أبسط تجلياته إلى أعقد منحنيفاته فالأحداث الأساسية في التاريخ العربي الحديث تجعل بالوقائع الحقيقية التي يشتمل بها الروائي المعاصر (هزيمة ١٩٦٧، حرب ٧٣،...) فهل يمكننا إدراج كل الروايات التي تناولت، على سبيل المثال حرب ٦٧ و٧٣ روايات تاريخية مثل الحرب في بر مصر، ويحدث في

مصر الآن، وبيروت، وبيروت، والكرك، وملف الحادثة ٦٧،
والوقائع الغريبة وعودة الطائر والزمن الموحش»
واللائحة طويلة»

لا يمكننا الحديث عن رواية تاريخية «معاصرة» في رأيي لأنه لا يكفي اعتبار المسافة الزمانية بين زمان الحدث أو القصة وزمان الكتابة، لا بد، والحالة هذه، من إدراج مفهوم «الحقبة الزمانية» الذي يمكن أن ندخل فيه زمان القراءة العام لأن المسافة الزمانية، في متخيل القراءة، تظل قائمة بين الواقع في الحاضر (الآن)، والواقع في الماضي (التاريخ). وبالنسبة إلينا لا يمكننا قياس المسافة الزمانية باعتماد العقد أو الجيل أو القرن، ولكن بما يمكن تسميته بالحقبة الزمانية، ونقصد بها المدة التي تشترك مجموعة من الموصفات المتصلة بالعصر المحدد، وتلتقي في مجموعة من المقومات وعلى المستويات كافة، بحيث تجعلها مبانئة للحقبة التي تسبقها أو تليها.

هذا التباين بين «الماضي (التاريخ)» و«الحاضر (الواقع)» أساسي للتمييز بين الزمانين لأن موضوعه يمكننا إقامة المسافة الثابتة بين واقعين مختلفين على مستوى المادة الحكائية والخطاب معاً. وفي القولة التي صدرنا بها هذه الدراسة نعيد الزمناً منيف ما يدل دلالة قوية على إحساس الروائي بالزمان. لأن انتهاء القصة في التاريخ يمكن الروائي من التعامل معها وفق منطق مخالف لما يتحتم عليه التصرف به في حال شعوره بأن ما يرويه لا يزال امتداً في الزمان الحديث. ونجد هذا الإحساس عينه، وبنفس الحدة في قولة محمد فريد أبو حديد الذي يعلن: «هناك مزية جديدة للحادثة التي تؤخذ من التاريخ، هذه المزية هي أن المصائر تقررت والحيات انتهت، والعظمت وقعت، والجزاء الطبيعي والحكم التاريخي قد استقر. عندئذ يمكن للفنان أن يجد أرضاً مهيأة: لأن التاريخ قد وضع البداية والنهائية لكل قصة تاريخية. فعلى الكاتب أن يجوس في أناته وتلف وعق خلال العلاقات البشرية في التاريخ» (١٠).

إنه تصريح واضح الدلالة على أن الروائي يتعامل مع المادة بشكل مختلف بناء على تحديد موافق لما نتبناه

بصدد الحقبة الزمانية. ولا يتعلق الأمر فقط بالكاتب، فحتى القارئ يحس الإحساس نفسه حين يرى المسافة الزمانية المجسدة بين زمان القصة في الرواية والعصر الذي يعيش فيه أكثر بعداً وتمايزاً. فكلما كانت الحقبة الزمانية مفارقة، أتاح ذلك إمكانية أبعد في معايشة المصائر المقدمة ومعاينة الوقائع المحكية بطريقة لا تخلو من عمق ومعرفه.

وفق هذا الإطار يمكن اعتبار الحقبة الزمانية العربية الحديثة التي نعيشها إلى الآن والتي لم تنته بعد، قد دشنت منذ دخول الاستعمار إلى العالم العربي. لقد حدث بفعل هذا العامل تحولات جوهرية في الحياة العربية غيرت مسارها، وجعلتها تختلف عن الحقبة السابقة التي عاشها العرب قبيل الاستعمار.

إن الرواية العربية التي تتعامل مع حقبة لا تنصل بهذه الحقبة الحديثة تدخل، في تصوري، في نطاق التاريخ. أما الروايات التي تستفي مادتها من الحقبة الحديثة والمعاصرة، فلا يمكن إدراجها في النطاق نفسه، ويمكننا تصنيفها وفق ملاحظتها الخاصة. بهذا التمييز نقيم المسافة الزمانية بين العصر الحديث والعصور القديمة، ونعتبر الروايات التي تستمد مادتها من تلك العصور تاريخية ونظيراتها المتصلة بوقائع العصر الحديث وأحداثها مهما كانت درجة «حقيقتها» داخلية في نطاق الواقعية أو الحالية أو بحسب الأنواع التي يمكن أن تؤثر في نطاقها.

هكذا يمكننا وضع مسافة بين التاريخ (الماضي) والواقع (الحاضر). ونميز بينهما وفق العناصر التالية كما يمكن أن نتقدم إلينا من خلال المتن الروائي العربي الحديث.

٣. ٤. طبيعة المادة: الوقوع والاحتمال: نميز بين الواقعي والتاريخي من خلال الأحداث والوقائع، فهي في الرواية التاريخية عموماً واقعة فعلاً، أي أن القارئ يتعامل معها بأنها حوادث «جرت» ويمكن التأكيد منها بالرجوع إلى مختلف التدقيقات التي تمدنا بها الخطابات التاريخية، سواء تعلق الأمر بالزمان أو الشخصية أو الفضاء. أما في الرواية غير التاريخية فهي ممكنة الوقوع (الاحتمال) لأن بعدها التخيلي الكامن في نوعية الخطاب ذاته يستدعي من القارئ

تأجيل أو إلغاء قبول وقوعها، حتى وإن كانت هناك مؤشرات زمنية أو شخصية لاحتصانها بوقوعها فعلاً، لأنها عادة تقع في العطفية على نقيض الرواية التاريخية التي تتقدم إلى القارئ على أنها تبني على ما وقع إن ما وقع يحتل المرتبة الأولى في الخطاب وهو يتجلى من خلال المادة الحكائية التي تشارك ما نتعارف عليه في حياتنا اليومية.

٣.٥. المرجعية: يسلم القارئ بتاريخية الأحداث المقدمة إليه في نص ما من خلال مرجعيته: فهي مادية ويمكن التحقق منها على وجه الإجمال، وما لا يمكن التأكد منه يظل داخلًا في نطاق الزمان (التاريخ) الذي لا نعرف كل تفاصيله. أما في «الواقعي» فالمرجعية هي تزاوج بين المادي الملموس الذي يمكن التثبت منه من خلال بعض المؤشرات الدالة عليه، والتخييلي الذي يمكن أن يثير الالتباس لدى القارئ فيتولد لديه الإحساس بأن ما يقرأ لا علاقة له بالتاريخ، وأن الإطار الموضف هو فقط ذريعة أو علامات على صلة الحدث بما وقع أو ممكن الوقوع أو محتمل.

٣.٦. قانون الكتابة: إن وقوع الفعل أو احتمال المرجعية التي تتحدد في البعدين الواقعي والتاريخي تتأكدان من خلال ما نسميه «قانون الكتابة» أو المبدأ الذي يعين التواصل بين الكاتب والنص والقارئ، وهو يمكن في مجموعة من الآليات التي تحدد عملية الكتابة والقراءة وتعمل على تعيين الميثاق الذي بمقتضاه يمكننا تحديد النوع في زمان معين.

لقد اعتاد القارئ في تعامله مع الرواية التي تكتب عن العصر أو الحقبة التي يعيش فيها (الحاضر) أن يجد ما نسميه قانوناً أو مبدأً متضمناً يبعده عن اعتبار علاقة الرواية بـ«ما وقع» فعلاً، وإن حضرت فيها أحداث ووقائع كبرى معروفة لديه أو موحية إليه، من خلال مناصب إعلاني يوجه القارئ إلى البعد التخييلي للوقائع المقدمة في الرواية. لطالما قرأنا روايات تبتدئ بهذه الصيغة: «إن أي تشابه بين ما يقدم في الرواية والواقع هو مجرد صدفة». لكن هذا القانون لانجده في الروايات المتصلة بحقيقة غير الحقيقة التي يكتب فيها الروائي. إننا في «الواقعي» نلغي البعد المرجعي ووقع

الفعل أو الحدث، مهما درجة هذا المرجع ونوعيته، وذلك تحدثنا عن الاحتمال، لأن كل شيء يقدم على أنه تخيل، وكل ما تتضمنه الرواية لا «يعكس» الواقع، حتى وإن كانت هناك إشارات دالة عليه. إن هناك «مشابهة» بين الرواية والواقع الذي تمثله (قانون المشابهة).

أما في الرواية التاريخية، فلا نجد ما يدل على وجود هذا القانون رغم الحضور الكبير للبعد التخييلي فيها. بل على العكس من ذلك، يحضر ما يمكن أن نسميه بـ«قانون المطابقة»، بمقتضى هذا القانون يرمي الروائي إلى الإيحاء بـ«تاريخية» ما يحكيه، وبأن الأحداث المقدمة تروى وكأنها «جرت» فعلاً في الواقع التاريخي على النحو الذي تمثله للرواية. ولو كان للروائي التاريخي مناصب كالذي نجده في الرواية غير التاريخية لكان على الصيغة التالية: «إن هناك مطابقة تامة بين ما تقدمه الرواية والتاريخ وحتى فيما يبدو لك خيالاً فتمتد درجة عليها من المطابقة». ونجد مصداق هذه الصيغة في اعتماد المؤشرات التاريخية بكثرة، وفي أقوال عقاة الرواية التاريخية الكلاسيكيين ما يدل على ذلك وهم يبينون علاقتهم بالتاريخ بطريقة مباشرة.

يضعنا هذا القانون بصيغتيه (المشابهة والمطابقة)، في ضوء مفهوم المسافة الزمانية والحقبة الزمانية بالمعنى الذي حددناه، بجلاء أمام اختلاف الواقعي عن التاريخي في الرواية، من خلال «مقارعة» إبداعية وتخييلية (سرديّة) نحدد من خلالها الرواية ونميز ضمنها بين نوعين كبيرين مختلفين:

١. في الأولى نجد أنفسنا أمام «صدفة» واقعية (الرواية اللاتاريخية).

٢. وفي الثانية أمام «قصد» تخيلي (الرواية التاريخية). لقد اعتبرنا هذا التمييز يقوم على «مقارعة»، كي لا نقول مغالطة، وجعلنا كلا من الصدفة والقصد بين مزدوجتين، وكان الروائي يريد أن يقول لنا إنه لا يرمي إلى تقديم الواقع أو تمثيله، ويبدو ذلك في كونه يوجه مبدأ «المشابهة» بين الرواية والواقع نحو «الصدفة» التي لا يتحمل فيها النص الروائي أي مسؤولية. أما في ما يتصل بعلاقة الرواية والتاريخ فيتجلى من خلال

الإلحاح الضمني، باعتقاد مبدأ «المطابقة»، على «قصد» الكاتب في تقديم «الواقع» التاريخي كما هو حتى وإن تم ذلك بطريقة تخيلية.

٣٧ يمكننا أن نستنتج مما تقدم، ونحن نحاول تقديم الخصوصية النوعية للرواية التاريخية عن غيرها من الروايات بناء على العلاقة القائمة على مستوى الزمان في صلبه بالسرد والمادة الحكائية، أن المعادلة التالية تلخص لنا ما نميز به بين «الواقعي» و«التاريخي» على النحو التالي.

الواقعي. يستند إلى مبدأ «المشابهة» بين الرواية والواقع، وفي هذه المشابهة إيهام بـ«واقعية» الرواية التي تقدم ليس الواقع، ولكن «المحتمل».

التاريخي: يقوم على مبدأ «المطابقة» بين الرواية والواقع، وفي هذه المطابقة إيهام بـ«تاريخية» الرواية التي تقدم «الواقع» كما جرى فعلاً.

إن كلا من الإيهامين بالواقعية والتاريخية هو موئل المفارقة التي أومأنا إليها، وهي جوهر الإبداع السرد الذي يتحقق من خلال فعل «التخييل» حيث كل رواية تقدم شيئاً، وتوحي لنا بأنها تقدم غيره، وإن حصل وانتهينا إلى ما يفيد العكس، كان الجواب «الفتني»: إن ذلك يعود إلى الصدفة أو القصد. يمكننا تقديم هذا الجواب من خلال هذا الشكل:

التخييل (الرواية)

الواقع	التاريخ
الصدفة	القصد

٤. على سبيل التركيب، عود إلى الخبر:

إذا كان الخبر الواحد يقدم لنا في سياقين مختلفين وبطريقتين مביانة إحداهما للأخرى، كانت كل طريقة تقدم لنا نوعاً مختلفاً عن الآخر. فعندما يحكي لنا راو في مجلس خبراً يقدمه لنا من خلال شخصيات تاريخية معروفة لدينا وفي فترة زمنية محددة بالسنوات وفي مكان معروف جغرافياً وتاريخياً، تكون أمام خبر «تاريخي» يريد من خلاله مرسله التأكيد على «صحة» الخبر ووقوعه فعلاً في الزمان. أما عندما يسلب مرسل آخر الخبر بعده التاريخي، ويقدمه غفلاً من أي إحياء إلى زمان مضى، ويرهنه بجعله يجري في زماننا نكون

أمام خبر «غير تاريخي» ونتعامل معه بكيفية مختلفة. يجمع بين الخبرين البعد السردى، وطريقة الخطاب التي قدما لنا من خلالها، فيكون ذلك باباً آخر يمكن أن نتلمس فيه الفروقات بين الخطابات من حيث بعدها التخيلي، والوظائف التي تضطلع بها انطلاقاً من طبيعة النص، ومختلف ما يعتمل فيه لتحقيق أبعاده الجمالية والعرفية. وتلك قضايا أخرى يمكن أن نتفتح لنا أسئلة أخرى نضطلع بالبحث فيها في دراسات توسعها وتفتحها على النظرية الأدبية عموماً، ونظرية الأنواع السردية على نحو خاص. وأولى هذه القضايا يتصل بعلاقة الرواية والتاريخ من خلال المرجع وسيكون هذا موضوع الفصل القادم.

هوامش:

١. نقلاً عن فيصل دراج، «الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ٢٠٠٤، ص ٢١١
٢. سعد بعلين، تحليل الخطاب الروائي، الزماني، السردى، الفني، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ١٩٨٩، ط ١، ص ٣٨ وما بعدها، وانظر الكلال والخبر، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧، ص ١٨٨
٣. F Rastier Sens et textualité, Paris, Hachette, 199, P 40
٤. Caliban , Revue de littérature comparée, n°VIII, Université de Toulouse Le Mirail 1990

٥. راجعنا في هذا النطاق عدة مصادر منها
Le roman historique, George Lukacs PBP, 1965 –
- Le roman , Michel Raimond, Armand Colin 1989 P 35-60
- Le roman historique Essai de définition, www Crdp Toulouse tr
- Pour un approche narratologique du roman historique,
in WWW fabula Org
واستعنا بمادة الرواية التاريخية وما يتصل بها من خلال المصطلحات والموسوعات التالية

- Encyclop7dia Universalis France S.A 2003, Version 9 –
- Dictionnaire International des Termes Littéraires, www dit info
٦. يبين فيصل دراج أن محمد ديكوب ونجيب ضرور توقفاً عند البعد التاريخي الذي تحاوره الثلاثية وهي تتحد موضوعاً «التاريخي» بديابيتها المصجلة في ١٩ أكتوبر ١٩٩٧، انظر كتابه الرواية وتأويل التاريخ، ص ١٤٢ وما يليها
٧. في الملحق الروائي الثالث الذي عقده المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة خلال الفترة، ٢٤ فبراير و١ مارس ٢٠٠٥، وكان تحت عنوان الرواية والتاريخ، وهو الذي شاركت فيه بمداخلة تحمل عنوان «الرواية والتاريخ السرد، والمرجع»، قدمت عروض عديدة تتناول روايات معاصرة على أنها روايات تاريخية أو ذات صلة بالتاريخ فقط لأنها تنطلق من وقائع وأحداث مسجلة في الزمان؛ بحيث صارت كل الروايات تاريخية
٨. حوار مع الأدبي المغربي بسلام حميش الرواية أفرد على تشغيل قيمة الجمال وإشاعتها
online.com .Jahawww
٩. نقلاً عن أبو بكر محمد،
Pierre - Louis Rey, Le roman, Hachette, 1992, P 12

٤٠

نحو حداثة سياسية عربية مقدمات وأسئلة

كمال عبد اللطيف*

«لا يمكن إرغام أحد بالقوة أو بالقانون على امتلاك
السعادة الأبدية»

سبينوزا

تقديم

نشغل في هذه الورقة على زاوية محددة من زوايا التفكير في الحداثة السياسية، نشغل على الجوانب النظرية الموصولة بالحداثة في فكرنا المعاصر^(١)، ولا نعني كثيراً بالوقائع السياسية إلا في السياقات التي تلجأ فيها إلى التمثيل على مسألة بعينها. نعلن هذا الاختيار في البحث والمقاربة لاتساع مجالات الموضوع وتنوعها، ولأننا نتصور أن التفكير في الحداثة والتحديث السياسي في العالم العربي يتطلب جهوداً بحثية جماعية مركبة، يتم فيها الاهتمام بالفكر مترجماً في المشاريع الإصلاحية وبراغم التحديث، كما تتم فيها العناية بجوانب الممارسة الفعلية التي يفترض أنها تترجم بطريقة أو بأخرى نوعية الاختيارات المفكر فيها، لتبني بلغة الواقع والتجربة أنظمة السياسية وأنماط التدبير السياسي.

وننتج في سياق عنايتنا بالجمال النظري للحداثة السياسية العربية نحو بناء محاولة تفكر بمنطق السلب وآلياته في التحليل والفهم^(٢)، حيث نركز اهتمامنا على عوائق الحداثة السياسية في فكرنا المعاصر أكثر من سعينا لتشخيص وجرد المكاسب والمنجزات، ومبرر هذا الاختيار في البحث يعود لقناعتنا بوجود موانع عديدة تحول بيننا وبين استيعاب أكثر تاريخية لنظام الحداثة السياسية ومفاهيمها، ولعلنا في هذا البحث نوفق في إبراز

الحداثة السياسية

عبارة عن أفق

فكري تاريخي

مفتوح على كل

ممكنات الإبداع

الذاتي في التاريخ،

فلا يمكن تصور

إمكانية تحقق

الحداثة بالتقليد،

بل إن سؤال

الحداثة في أصوله

ومبادئه الفكرية

والتاريخية العامة

يعد ثورة على

مختلف أشكال

التقليد.

* باحث وأكاديمي من المغرب

بعض هذه العوائق، وتقديم تصورها لكيفيات تجاوزها والتقليل من حدة تأثيرها السلمي على مشروعنا التاريخي في الحداثة والتحديث ..

وإذا كنا في هذه الورقة نسلّم بأن أغلب التجارب السياسية التي قامت في كثير من البلدان العربية خلال النصف الثاني من القرن العشرين تشكل مرحلة انتقالية جديدة في طريق بناء المشروع السياسي الحداثي، فإننا في الوقت نفسه ننظر إلى علامات التحول الجارية بكثير من الحذر والاحتياط، بحكم مظاهر التردد بل وللتراجع التي تتحكم في هذه العلامات في أغلب البلدان العربية.

نقرأ إذن تاريخنا المعاصر، ونعيد ترتيب بعض معطياته في ضوء مساعيّننا الرامية إلى المساهمة في تعميق الحداثة السياسية العربية، وهذا الأمر بالذات يتطلب بناء توضيحين اثنين

١ - الحداثة مشروع نظري تاريخي مفتوح

ليست الحداثة في معطيات هذه الورقة سواء ما تعلق منها بالمنظور الفكري الحداثي أو بالتحديث السياسي، أو ما تعلق منها بالإشكالات الثقافية والحضارية الموضوعية اليوم موضع جدل وسجال في الفكر المعاصر، ليست الحداثة في كل ما سبق مجرد مفهوم أو جملة من المفاهيم الموصولة ببعض الأنساق والمنظومات الفلسفية والوقائع التاريخية العاصلة في أوروبا ابتداء من القرن السابع عشر، بل إنها كما ننصورها ونفكر فيها تستوعب ذلك وتجاوزها، وذلك بناء على معطيات التاريخ الذي ساهم في تبلورها وتبلور المعطيات المركبة والمتناقضة التي نشأت في سياقات صيرورتها وتطورها .

ومعنى هذا أننا لا نستكين في منظورنا للحداثة ونحن نمارس عمليات تحليل ونقد منظومات فكرنا السياسي إلى تصورات وروى فكرية مُغلقة، قدر ما نسلّم بجملة من المبادئ النظرية التاريخية العامة التي تظفر إلى الإنسان والمجتمع والطبيعة والتاريخ من منظور يستوعب ثورات المعرفة والسياسة كما تحققت وتتحقق في التاريخ الحديث والمعاصر، وفي أوروبا بالذات، باعتبار أنها موطن التشكل الأول للمشروع الفلسفي الحداثي، ثم في باقي مناطق وقارات العالم الأخرى بحكم شروط التحول العالمية التي واكبت بعد ذلك انقلابات الحداثة في مختلف بقاع المعمور، مستوعبةً مظاهر مختلفة في الحياة في الاقتصاد والسياسة والعلم والميتافيزيقا.(٣)

إن قوة الموقف الفلسفي الحداثي كما نفهمه تتمثل أولاً وقبل كل شيء في الوعي بمبدأ المخاطرة الإنسانية الساعية إلى التغيير استناداً إلى قيم جديدة، قيم بديلة لقيم التقليد المتوارثة وقيم العقل النصي، حيث فجرت مغامرة البحث الإنساني ابتداء من أزمنة النهضة في القرن ١٦ أفقاً واسعاً أمام العقل البشري، وهو الأمر الذي ترتب عنه في الفكر الحديث والمعاصر ميلاد مجموعة من القيم المعرفية والأخلاقية الجديدة في النظر إلى الطبيعة والإنسان والمستقبل.

أما الحداثة السياسية فإنها تقدم في نظراناً أفقاً في النظر والعمل يُمكن العرب في حال بنائه وإعادة بنائه من تهديم أوثانهم القديمة والجديدة، ويسعفهم بتفويض دعائم الاستبداد السياسية، ومختلف أشكال الحكم المطلق، بهدف فسح المجال أمام مُختلف المبادرات القادرة على تطوير نظراناً السياسي في مجالات السلطة والسياسة والحكم، حيث يصبح من الممكن إبداع فكر سياسي جديد مطابق لطموحاتنا المتعلقة ببناء حياة مشتركة متكافئة وعادلة.(٤)

تتمثل قيمة المشروع السياسي الحداثي في استناده أولاً وقبل كل شيء إلى مقدمات العقل النقدي، ذلك أننا نعتبر أن الدفاع عن الحداثة السياسية يعني الاحتكام إلى سلطة العقل والنقد، ولهذا السبب ندافع على أهمية الاختيارات العقلانية والتنويرية في الفكر السياسي العربي المعاصر، لأنها تملك أكثر من غيرها القدرة على إسناد مشروع النهوض العربي وتطوير مرجعيتنا في الفكر السياسي.(٥)

إن إيماننا التاريخي بالحداثة السياسية يصاحبه إيمان مُماثل بنظرتنا إليها من زاوية أنها عبارة عن أفق فكري تاريخي مفتوح على كل مكشآت الإبداع الذاتي في التاريخ، فلا يمكن تصور إمكانية تحقق الحداثة بالتقليد، بل إن سؤال الحداثة في أصوله ومبادئه الفكرية والتاريخية العامة يعد ثورة على مختلف أشكال التقليد. ولا تستبعد عملية إبرازنا أهمية التصورات الفكرية الحداثية الإشكالات النظرية والتاريخية الكبرى التي ولّتها هذه التصورات والرؤى في مختلف أصددها الوجود التاريخي للإنسان، فنحن نعي أن ثقافة الحداثة السياسية تواجه اليوم إشكالاتها الجديدة بأدوات النقد والبحث، للتقليل من حدتها، وإيجاد الحلول المناسبة لها. ونحن ننصرون أن هذه المسؤولية الأخيرة مسؤولية مواجهة مآزق الحداثة وتناقضاتها ليست موكولة للغرب وحده، بل إنها

مسؤولية كل الثقافات التي تواصلت بطريقة ايجابية مع أفق الفكر الحدائي المفتوح، أفق الثقافة الكونية التي ننظر إليها كمشروع تاريخي يهم الإنسانية المنخرطة بصورة إرادية أو بطريقة قسرية في مغامرة التاريخ المعاصر...

٢ - العرب في الأزمنة الحديثة:

تاريخ من ردود الفعل المتواصلة

أما الأمر الثاني الذي ينبغي الإقرار به وإعلانه في هذا التقديم، من أجل رسم حدود واضحة للعمل الذي نحن بصدد تركيبه، فإنه يتعلق بمقدمة كبرى نسلم بها، ونبنى بواسطتها مختلف عناصر هذا البحث وخلاصاته الأساس.

إننا نقرا تاريخ الفكر السياسي العربي المعاصر خلال القرنين الماضيين باعتباره محاولة لتأويل معين للحدائنة وللمشروع السياسي الحدائي كما تشكل وتطور في أوروبا. فقد حصل تلمل وتحول في الفكر وفي التاريخ العربي في اللحظة التي حصل فيها نوع من التواصل بيننا وبين العالم الأوروبي، بين رصيدنا التاريخي في الصور والأثار وأنماط الفكر والتفكير التي آل إليها في القرن الثامن عشر ومابعده، وبين مشروع النهوض الأوروبي المتصاعد في مختلف مجالات المعرفة والحياة ومنذ القرن السابع عشر. وقد نتج عن هذه العلاقة البينية غير المتكافئة (التواصل الصدامي) معطيات تجاوزت الطموحات والإرادات والمشاريع المعنوية، وهو الأمر الذي تكشف ملامحه العامة عن صيرورة تاريخية، ساهمت بكثير من القوة في رسم الملامح العامة للمتحول السياسي والتاريخي والثقافي الناشئ في واقعنا، منذ أواسط القرن التاسع عشر وإلى حدود لحظتنا الراهنة. (٦)

إن الأحداث التي تلاشت في المجال التاريخي العربي طيلة القرنين الماضيين، والصور والمظاهر السياسية والثقافية التي واكبتها، تعكس جدليات تاريخية معقدة في موضوع التواصل بين الثقافات، وتكشف جوانب هامة من ردود الفعل المؤسسة لتاريخنا في مختلف مظاهره وأبعاده...

وعندما نستحضر في سياق التحليل نماذج من الأسماء والرموز والوقائع والنصوص المشخصة لما حدث، فإننا نتجه لإنجاز نوع من القراءة المساعدة على تقريبنا أكثر

من أنماط التحول التي حصلت في الواقع العربي، حيث نتمكن من معاينة العوائق والصعوبات التي عانت وما تزال تعوق عمليات تبلور وتشكل حدائتنا السياسية في الفكر وتحديقا السياسي في الواقع.

تحدد روح هذه المقدمة الثانية الإطار العام الموجه لعملية تفكيرنا في عوائق الحدائنة والتحديث السياسي في العالم العربي، ذلك أننا لا نستطيع التفكير في هذا الموضوع دون الانتباه إلى الجدلية التاريخية الصراعية التي تمت فيها

عملية تبلور مشروع الحدائنة، جدلية الداخل والخارج، جدلية التأخر والنفهضة، فلم يعد ممكنا التفكير في مآل الذات ومصيرها التاريخي دون استحضار صور الآخر والأخرين في تجارب التاريخ الموصولة بتاريخنا... إن مساعي التحديث، تحديث الدولة والمجتمع والمدرسة مطالب مرتبطة بمجال مجتمعي تاريخي محدد، ولكنها موصولة في الوقت نفسه بتجربة في التاريخ نشأت بجوارنا، وصنعت جوانب من قوتها في علاقاتها بنا وبمختلف مظاهر تأخرنا، ومن هنا أهمية استحضار معطيات هذا الإطار التاريخي المرجعي لإضاءة بعض جوانب موضوعنا، وتركيب ما يسمح بفهم أكثر تاريخية لما جرى وماقتن يجري في حاضرنا، وذلك رغم اختلاف نوعية المعطيات التاريخية المؤطرة لحقب التحول في تاريخنا المعاصر.

- الحدائنة السياسية العربية

في عملية البناء المشروع الحدائي في الفكر العربي أشرنا سابقا إلى أن الحركة التي عرفها الفكر السياسي العربي منذ مطلع القرن التاسع عشر وإلى يومنا هذا، جاءت في صورة ردود فعل على النموذج الفكري والسياسي والتاريخي الذي أنتجته أوروبا الناضجة خلال القرنين الثلاثة الأخيرة، حيث بلغت أوروبا درجة من الصعود التاريخي أوصلتها إلى مستوى بناء مشروع حضاري تاريخي، احتلت بواسطته مكانة رمزية في واقع التاريخ الحديث والمعاصر وذلك بمقارنة أوضاعها العامة مع باقي الشعوب غير الأوروبية. وقد شمل هذا البناء مختلف مستويات الحياة والفكر، وأنتج في سياقات تفاعله التاريخي نوعا من المركزية الثقافية الأوروبية المسنودة

جمعت عملية

التأورب المساعدة في

الزمن الذي نتحدث

عنه بين ثقافة

التسامح والهيمنة،

وتوسيع دوائر

التدبير العقلاني، مع

قدرة لا أخلاقية

على تبرير المفارقات

والتناقضات الجامعة

بين قيم التحرر

وقيم معاداة الآخرين

واستقلالهم، وانتقل

كل ذلك من المستوى

الأوروبي المحلي

والقاري إلى المستوى

العالمي داخل

المستعمرات، ليشمل

في فترات متلاحقة

مختلف بقاع

المعمورة...

بالمنزوع الامبريالي .. وككل مشروع تاريخي جديد، اتجهت أوروبا إلى اكتساح العالم مُعلية من شأن ثقافتها ومعارفها وقِيمها، ومكاسبها في العلم والتقنية والميتافيزيقا.

جمعت عملية التآوير الصاعدة في الزمن الذي نتحدث عنه بين ثقافة التسامح والهيمنة، وتوسيع دوائر التدبير العقلائي، مع قدرة لا أخلاقية على تبرير المفارقات والتناقضات الجامعة بين قيم التحرر وقيم معاداة الآخرين واستغلالهم. وانتقل كل ذلك من المستوى الأوروبي المحلي والقاري إلى المستوى العالمي داخل المستعمرات، ليشمل في فترات متلاحقة مختلف بقاع المعمورة.

وفي هذه اللحظة التي شكل المنعطف الاستعماري فيها حدثاً فاصلاً في إعادة تفصل التاريخ، انخرط العالم العربي وبصورة قسرية في تعلم مقدمات الدعاية والفكر الحديث (٧). لقد تم توقيف مسلسل تاريخي ذاتي في التطور، وإطلاق مسار آخر مغاير له ومختلف عن بنوته التاريخية الناعمة، مما ساهم في توسيع مجال العناصر المؤسسة لأفعال التاريخ في العالم العربي، فأصبح التغير التاريخي المتمثل في تجربة التاريخ الأوروبي الحديث والمعاصر جزءاً من صيرورة عامة في التاريخ العربي، لم يعد للتمييز فيها مكاناً بسهولة بين معطيات الداخل والخارج.

لقد أدى الانحسار الذي عرفه الفكر العربي في لحظات تراجع المد التاريخي الاسلامي وعطاءات الفكر والمعرفة في عصورنا الوسطى إلى ادخال الفكر العربي الاسلامي في دائرة التقليد، فتمعلت آليات الابداع، وحصل انكفاء فكري أوقف الاجتهاد وعطل آلية استيعاب مقتضيات أن تكون المصالح مرسلة في التاريخ، ومتطلبات تعقلها وفك مغلفاتها بالكفاءة البشرية في الفهم والتحليل والتجاوز. ومقابل ذلك تم منح بعض النصوص سلطة تفوق سلطة البشر في التعلل والتأويل والإنتاج.. فأصبحنا ندور في حلقة مغلقة، وأصبح منتوج المعرفة المتبلورة في حقب التاريخ الاسلامي الأولى يمثل مرجعية نصية مطلقة ... وعندما وصلت أوروبا بجيوشها ولغاتها ومعارفها إلى جغرافيتنا، واستقرت داخل مجتمعاتنا بهدف الاحتلال والسيطرة، وجدنا أنفسنا أمام مرآة جديدة تقضي منظوراً جديداً في العمل والفكر والإنتاج، فكان لا بد من مواجهة مصيرنا.. وفي لحظة المواجهة التي حصلت ومافقت

تحصل بصور وصيغ مختلفة في أزمنتنا الحديثة، بدأ يتولد ويتشكل مشروع سياسي تاريخي جديد في واقع المجتمعات العربية، مشروع الإصلاح المساعد على بناء ما يسمح بتجاوز مظاهر التأخر التاريخي العام، لتمكين الذات العربية من مواجهة ذاتها ومواجهة الآخر.. (٨)

وككل الظواهر والحوادث الفاصلة في التاريخ، ترتب عن هذه المواجهة جروح في الجسد والوجدان والعقل، كما نتج عنها وعي جديد فجر إمكانية تخطي أسباب التأخر التاريخي، من أجل إعادة بناء الذات ومعالجة أعطابها عن طريق الاستفادة من مكنات التاريخ المنفتح على تجارب مختلفة عن تجاربنا.. وفي قلب هذه الجدلية المتناقضة، نشأت كما قلنا مشاريع الإصلاح الهادفة إلى تدارك أحوال التأخر التاريخي العربي (٩)

إن الجدل التاريخي الحاصل في هذه اللحظة الفاصلة بين تاريخين، يكشف ميكانيكية دعوى رفض مكاسب ومجزرات تاريخ الآخر بالآليات الذهنية والتاريخية التي تقم تمييزاً قاطعاً بين الداهل والخارج، ذلك أن التاريخ الفعلي لا يقبل ثنائية الداهل والخارج عندما تكون قائمة فقط على مبادئ التبعاد والتفاضل والتمايز مغلفة آليات المثاقفة والتواصل وإعادة البناء.. مثلما أن مبدأ أوحدة التاريخ لا يقبل بالضرورة آليات التنميط وصناعة النسخ والأشياء. فهناك في سيروية التواريخ الخاصة والعامة أنماط من التداخل والتخوع والغنى والتناقض الصانع للأزمنة والتواريخ في مختلف حقب التاريخ، أما الفئانيات التي ترسم التقابلات الحديثة بين الأطراف المتصارعة والمتصالحة، فإنها تنقلص من وهج التواترات الحية والفاعلة في جدليات بناء وإعادة بناء التاريخ العالمي في صيرورته وتويعه، في وحدته واختلافه.. (١٠)

ومن أجل الكشف عن بعض جوانب الدعاية السياسية التي حصلت في العالم العربي ابتداء من لحظة المواجهة المذكورة، لقياس درجات ثقافتها التاريخي مع مجتمعاتنا وثقافتنا، ومعالجة الأسئلة الجديدة التي طرحها آليات مواصلة عمليات الدعاية والتحديث بنجاحة تاريخية أكثر، نتجه لإنجاز تطبيق مفترض لتاريخ استيعاب المرجعية السياسية الدعائية في فكرنا وتاريخنا المعاصرين، مستندين في ذلك إلى جملة من المفاهيم والوقائع والنصوص الكاشفة عن كيفية تصورنا لعمليات استنابات وتوليد المشروع السياسي الدعائي في فكرنا المعاصر.

يكشف نموذج التحقيب الذي نتجه لتقديم عناصره الكبرى بصورة مختزلة عن رؤيتنا للنمط الذي تمت بواسطته عملية تركيب المرجعية الحداثية في فكرنا المعاصر، كما يكشف عوائق وصعوبات التشكل التاريخي المولكية لتطور هذه المرجعية في فكرنا، حيث سيتجه بحثنا في جزمه الثاني لصوغ بعض الأسئلة التي نعتقد أن التفكير فيها يمكننا من بناء المعطيات النظرية المساعدة في عملية تعميق النظر في سؤال الحداثة السياسية في فكرنا المعاصر.

ننظر إلى لحظات التحقيب المنجزة في هذا العمل باعتبارها نقاط ارتكاز نظرية فاعلة في تطوير الفكر السياسي العربي، وهي تختزل مسارات عديدة في مسلسل تطور الحياة السياسية العربية المعاصرة. ولاندعي أبداً أنها تستوفي مختلف جوانب ومعطيات المشهد السياسي العربي في سيرورته المعقدة، إنها علامات دالة توظفها في التحليل بهدف مساعدتنا على إدراك منظم لهذه السيرورة، ولنعوياً الأدوار التي مارست ولا تزال تمارس في التطور الانتقالي المتواصل في تاريخنا المعاصر ..

ولتوضيح هذه المسألة بصورة أخرى نقول إن تحولات الفكر السياسي العربي في باب تمثل مشروع الحداثة السياسية أكثر تعقيداً وأكثر توتراً من الصور والمعطيات النظرية والتاريخية التي نستحضر في هذا التحقيب، لكن مقتضيات البحث والفهم تتطلب كما نعرف بناء نماذج نظرية مساعدة على تركيب المعطيات بهدف فهمها وتحليلها واكتشاف جذورها. (١١)

١ - أولوية الإصلاح السياسي في النهضة العربية وانطلاق مشروع التحديث السياسي

نسجل في بداية هذه اللحظة ملاحظة أولية تتعلق بكون إصلاح الأوضاع العامة في العالم العربي اتخذ طابعاً سياسياً، حيث شكل مشروع إصلاح الدولة المدخل الأبرز في مسلسل الإصلاح الذي شمل مختلف فضاءات المجال السياسي في العالم الإسلامي.

وفي هذا السياق يكشف مبدأ إصلاح الدولة في المشروع السياسي لمحمد علي وأبنائه من بعده طبيعة التوجه الذي سيتخذه المنحى الاصلاحي النهضوي في الفكر العربي، ويغطي هذا المشروع ما يعادل ثلاثة أرباع القرن التاسع عشر (١٢).

فقد أدرك محمد علي أن سر قوة الغرب الأوروبي يعود إلى

الدور المركزي الذي لعبته الدولة الوطنية في أوروبا، ولهذا انطلق مشروع الإصلاح في اتجاه بناء نموذج هذه الدولة في مصر. وقد ساعده على بلورة هذا الموقف الجهود الإصلاحية التي انطلقت في الدولة العثمانية في القرن الثامن عشر، حيث نشأت بعض المحاولات الهادفة إلى تطوير المجال السياسي التقليدي. وشكل نموذج الدولة الوطنية الأوروبية في عمليات الإصلاح الصورة المثالية للدولة الحديثة القابلة للتعميم. (١٣)

تعلم محمد علي في مطلع القرن التاسع عشر أن الدولة الوطنية تستند إلى جيش نظامي قوي، لكنه أدرك في الآن نفسه أنه لا جيش قوي بدون تعليم، أي بدون محاولة لتطوير أنظمة المعرفة والتعليم، وأن هذا العمل الأخير يتطلب موارد مالية كبيرة، الأمر الذي يقتضي بالضرورة أيضاً إعادة تنظيم المجال الاقتصادي وذلك بإنشاء مؤسسات التدبير الاقتصادي والمالي المستندة إلى معرفة عصرية جديدة.

نلاحظ هنا أن إطلاق مسلسل الإصلاحات ولد معطيات تم فيها الانتقال من المجال السياسي إلى المجال الاقتصادي إلى مجال التربية وإنتاج المعرفة، حيث سمح هذا الانتقال بإدراك العلاقة بين المعرفة الاقتصادية وبين نمط الإنتاج الرأسمالي في الصور التاريخية التي اتخذ كل منها في زمن الثورة الصناعية وثورات العلوم الإنسانية المرتبطة بها، وما ترتب عن كل ذلك من نقاش في مستوى العلاقات الاجتماعية. وهكذا تحول الإصلاح السياسي إلى إصلاح متعدد الأبعاد، ذلك أنه لا يمكن بناء دولة عصرية دون جيش نظامي، ولا يمكن إنشاء جيش نظامي دون تعليم عصري، ولا تعليم عصري دون موارد مالية، حيث سيتيح برنامج الإصلاح في نهاية التحليل إمكانية بناء نموذج للتطور الشامل، المبني بالتطور الذي شكل في التاريخ الأوروبي الروافد المؤسسة للمجتمع الحديث. (١٤)

انطلاقاً مما سبق نشأت في تاريخنا المعاصر الخطوات الأولى في مشروع مساعي استيعاب مكاسب ومنجزات الأزمنة الحديثة، فلم يعد بإمكان هياكل التنظيمات السياسية والانتاجية التي قننت في عصورنا الوسطى لقواعد الملك والسلطة والسياسة والاقتصاد ومراتب المجتمع، لم يعد بإمكان هذه الهياكل وبنياتها المؤسسة في عصورنا الوسطى أن تساعد على حركة سياسية تاريخية جديدة، مستندة بصورة أو بأخرى إلى القواعد

والتي تمثلت بالدرجة الأولى في ثقل الموروث الثقافي والسياسي والاجتماعي، فقد نشأ المشروع الحدائي في مظهره وصوره الأولى مؤطراً بعوامل التردد والإخفاق، ومعقداً بقراءة محاصرة بفهاميق مناقضة لروح مكاسبه ومنجزاته..

لقد استعمل كل من الطهطاوي وخير الدين التونسي وهما المصلحان اللذان حاولا ترجمة اختيارات دولة محمد علي في مصر، وبايات السلطة العثمانية في تونس، استعمالاً معاً أفتشاء بدفاعهما على مشروع الإصلاح السياسي الحدائي لغة تنتمي إلى مقدمات في الفكر السياسي الوسيط المناقضة لمقدمات الحداثة السياسية، مما ترتب عنه تبلور مفارقات عديدة في الكتابة والفكر، مفارقات ظلت تمارس قبورها على بنية الخطاب ونظام التحديث السياسي زمنياً طويلاً (١٦)، ومن هنا يمكننا أن نشير إلى أن أهمية مشروع هذه اللحظة في الإصلاح لا يتجاوز مسألة إعلان المبدأ العام الرامي إلى إنجاز عملية تكيف ومواءمة إيجابية بين متطلبات النهضة العربية ومكاسب الفكر السياسي الأوروبي الحديث الحاضر والخاص لمشروع الحداثة في الفلسفة والسياسة. وهذا الأمر لا يمكن الاستهانة به أو التقليل من قيمته التاريخية، وخاصة عندما نأخذ بعين الاعتبار أعباء التقليد التي كانت تشكل السمة الأبرز في زمن تبلور نصوص وممارسات من أشرنا إلى متوجههم وتجاربهم.

٢ - الإصلاح السياسي الحدائي في خطابات النهضةيين العرب

ننتقل في اللحظة المفصلية الثانية في تحقيقنا من استحضار فعل إصلاح الدولة إلى أفعال بناء التصورات والبرامج الإصلاحية السياسية المعبرة عن تحولات الفكر العربي المعاصر، في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وذلك بهدف تركيب النمط الذي تطلعت به اللغة السياسية الحدائية في فكرنا. فقد تبلور في الفترة المذكورة جملة من الاختبارات الفكرية الإصلاحية الرامية إلى مواصلة عملية التحرك التي ولدتها متغيرات إصلاح الدولة وأجهزتها، ومتغيرات التحول العالمي التي كانت تتجه لتنفيذ المشروع الامبريالي الأوروبي، وقد تميزت هذه اللحظة بالمعضات الفكرية والمحاولات الإصلاحية الساعية إلى بناء التصورات المساعدة على تجاوز مظاهر التأخر العامة.

والأصول التي بنيت في الأزمنة الحديثة. وعندما نتحدث في هذا السياق عن دولة محمد علي وأبنائه وإلى حدود إصلاحات إسماعيل التي تمت محاصرتها بفعل استعمار مصر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فإننا نتحدث عن علامة رمزية تشير إلى وقائع حصلت في التاريخ، وتشير في الآن نفسه إلى ما يتعدى تلك الحوادث، إن النموذج التاريخي الذي بلورته تجربة محمد علي يرتبط بما يماثله وما ينشأ في سياقه وبما يعكس جوانب منه بحكم استفادته منه، إننا نستعمل هذا النموذج للإشارة والتدليل على علامة نظرية كبرى في مشروع الفحول السياسي يروم الانخراط في عملية تعقب تجربة محددة في تصور الحداثة وإنجاز عمليات التحديث السياسي.. ونحن نتوخى من هذه العملية وضع اليد على مختلف التوجهات الإصلاحية التي اتخذت المنحى نفسه في بعض جهات العالم العربي، وفي جهات أخرى من العالم. وقد برز ذلك أيضاً في الأعمال التي باشر بعض بايات تونس، وذلك بتدشينهم كذلك خلال عقود القرن التاسع عشر لمشروعات في الإصلاح ضمن سياقات مرجعية متقاربة، حيث تحضر في هذه التجربة الثانية مكاسب الإصلاح المنجزة في الدولة العثمانية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وهي تجربة تلعب هنا دور الوسيط ودور الموجة والفاعل، بحكم المكانة التي كانت تتمتع بها مؤسسة الخلافة الإسلامية في تاريخنا.

لقد عكس برنامج محمد علي في الإصلاح الإداري والمالي والتعليمي نموذجاً لمحاولة تركيب بنيات المجتمع العصري والدولة الوطنية، مع توجه واضح يتوخى الانتقال من مجرد نسخ تجارب ذات طهيعة مؤسسية موصولة بالتحديث السياسي إلى مستوى إنجاز عملية تأويل لمرجعية الحداثة السياسية، وهذا الأمر الأخير تم إنجازه من طرف المصلحين الذي انخرطوا في دعم وإسناد مشروع الإصلاح السياسي (١٥).
تعكس الأسئلة المذكورة كيفية تمثل النخبة السياسية والنخبة العالمية لأسئلة النهضة والإصلاح في القرن التاسع عشر، وتمثل أهميتها في إعلانها لمبدأ التكيف الإيجابي مع مقتضيات ومستلزمات الحداثة والتحديث. وتمثل نتائج التجربة في الواقع الخطوة الأولى في عملية استنبات بعض مقدمات وأصول التحديث السياسي في واقعنا المعاصر، ونظراً للعوائق العديدة التي اعترضتها،

وإذا كانت نصوص الطهراوي وخير الدين التونسي كما وضعنا أنفاً قد عملت بأساليبها الخاصة على دعم اختيارات الإصلاح السياسي، الموصول بمبدأ الاستفادة من تجارب الحضارة السياسية، وذلك رغم استعمالها آلية توفيقية المنزع في لحظات سجالية مع الفقهاء المحافظين الراضين لرياح التغيير، فإنها رغم كل ذلك شكلت مدخلاً تمهيدياً مساعداً على تبلور ما سيحصل لاحقاً. إن المائدة الكبرى لنصوص من ذكرنا أسماءهم تتمثل في نوعية

التحول الذي حققته خطاباتهم، وهي نتجة لاستيعاب منطق تدبير المنافع العمومية بآليات الدولة الحديثة كما نشأت في تربة المجتمع الأوروبي (١٧)، فقد ساهم هذا العمل في مد جسور من التواصل بيننا وبين الآخرين، وهو الأمر الذي مهد لميلاد الجيل الثاني من المصلحين الساعين إلى دعم اختيارات التحديث السياسي، وتحديث الذهنيات في الفكر العربي المعاصر .. نحن نشير هنا إلى لحظة ميلاد المثقف النهضةي في الفكر العربي المعاصر، حيث قدم طلائع رواد الإصلاح والتغيير في فكرنا السياسي المعاصر النصوص المؤسسة لخطاب النهضة العربية في مختلف أنماطه المتناقضة والمتوترة .. إن محمد عبده والكواكبي وشبلي الشميل وفرح أنطون وأديب اسحاق وغيرهم من أعلام الفكر العربي، ساهموا جميعاً في تركيب نصوص الخطاب السياسي العربي المتجه للقطع مع نصوصنا السياسية

الوسيطة، والمتجه في الوقت نفسه للتعبير عن مجمل تحولات هذا الخطاب، ومختلف تناقضاته وسجلاته في فكرنا المعاصر (١٨)

رسمت نصوص اللحظة الثانية نوعية ردود الفعل الإصلاحية التي عبرت عنها النخب العربية، وقد توزعت في مجملها إلى تيارين إصلاحيين كبيرين، عكسا كيفيات نظرها لمسألة تجاوز التأخر التاريخي في العالم العربي الإسلامي، تيار الموازنة والتوفيق بين المرجعية الإسلامية وبين مكاسب العصر، والتيار الهادف إلى الاستفادة بدون حساب من منجزات التاريخ الحديث، باعتبار أن هذه المنجزات تمنح الذات العربية إمكانية تجاوز أسباب تأخرها، وتمتعها إضافة إلى ذلك انخراطاً أفضل في العالم. وقد تمحس دعاء التنوير لروح المشروع

الحداثي ولجمل شعارات التحديث السياسي، واعتبروا تجربة الموسوعيين في فرنسا بمثابة نموذج صالح للاقتداء، وهو الأمر الذي يتطلب في نظرهم المساهمة باستعجال في إعادة بناء تاريخ المعارف والعلوم في ضوء تحولات المعرفة في التاريخ، وذلك من أجل افتتاح أفضل على العالم وعلى مكاسبه المتحولة والمتطورة في مجالات المعرفة والحياة، فهذا ما حصل في أوروبا، وهذا ما ينبغي أن يحصل في العالم العربي. ولهذا السبب بالذات يلزم فرح أنطون مشروعه الاصلاحي في منبر «الجامعة» وأصدر محمد عبده بعض الفتاوى الساعية إلى تحقيق نوع من التوازن بين قيم الإسلام وقيم العصر الجديدة.

واكبت هذه اللحظة في فكرنا السياسي بداية انطلاق مسلسل المشروع الامبريالي في العالم، حيث اقتسمت أوروبا العالم العربي الإسلامي، وامرست أساليب جديدة في الاختراق التاريخي الهادف إلى بلوغ مرام محددة، وقد ترتب على ذلك جملة من ردود الفعل الراضة لمبدأ الاستعانة بتجارب التاريخ المغاير والمختلف والمغضوب .. حيث تعززت دوائر الانكفاء على الذات، تحت ضغط المواقف الاستعمارية العدوانية المناقصة لكثير من توجهات الفكر الحديث ذات المراكز الفلسفية الانسانية والأخلاقية.

لكن أهمية هذه اللحظة كما نتصور تعود لكونها بلورت بلغة واضحة مبدأ لزوم التعلم من درس الفكر السياسي الحديث في ثقافتنا المعاصرة، وذلك كما قلنا رغم التناقضات والتوترات التاريخية والنفسية، التي ولدتها نتائج المد الاستعماري في حياة المجتمعات العربية. فقد كانت نصوص فرح أنطون التي نعتبرها بصورة رمزية بمثابة العنوان الأبرز في هذه اللحظة، تدعو إلى قراءة الأوضاع العربية في مطلع القرن العشرين بمعايير تسلم بمبدأ واحدة للتاريخ البشري، وتسلم بناء على ذلك بأهمية الاستفادة من تجارب الأمم في التاريخ، بالصورة التي تساعد على تخطي وتجاوز عتبات التأخر وعواقبه

نعثر في نصوص فرح أنطون على ملامح المنزع الحداثي والتحديثي، ورغم أننا نقرأ ملامح هذا المنزع في زمن الاستعمار الأوروبي المباشر، فإن الجدلية المفترضة في

أسئلة الديمقراطية وحقوق الإنسان في خطاباتنا السياسية

تقلب عليها المعالجة المحكومة بأفعال الممارسة دون كبير عناية بالمرجعية النظرية الهدائية التي بنت المشروع السياسي الديمقراطي في تاريخ التجربة السياسية الغربية

علاقة النص السياسي الإصلاحى بالتاريخ المباشر، لا ينبغي أن نجعلنا نتجه لتفسيره بصورة ميكانيكية. بل إنه ينبغي أن نتجه لبحث مختلف أبعاد هذه النصوص في علاقتها بمجمل سياقاتها القريبة والبعيدة، المباشرة وغير المباشرة، لنتمكن من استيعابها بصورة أكثر تاريخية(١٩).

وفي هذا السياق نحن نتصور أن أهمية نصوص التنويريين العرب تتمثل في سعيها لتعميم بعض مفاهيم الحداثة السياسية في الثقافة العربية المعاصرة..

وضع عبد الله العروي في قراءته للفكر العربى المعاصر أبرز سمات الاختيار الحداثى في المجال السياسى العربى، وقد صنف في نص الابدولوجيا العربية المعاصرة فئات المثقفين الذين نحن بصددهم الآن في خانة التوجه الانتقائى(٢٠)، لكنه في تصنيفه المعنويين بمفهوم الحرية ومفهوم الدولة(٢١) اعتبر أن هذا الجيل من المثقفين يمثل التيار الليبرالى والفكرة الليبرالية في مشروع النهضة العربية، مبرزا أهم الصعوبات التي كانت تواجه ليبرالى عصر النهضة العربية، في لفظات مواجهةهم لأعاصير زمن جديد محمل باختيارات في الفكر، مختلفة تماما عن رصيد التراث العربى الإسلامى المتبلور في عصورنا الوسطى.

لقد واجه مصطلح النهضة لحظة تأخر موسومة بالجمود والتقليد، وواجهوا في الآن نفسه تيارات الفكر الحديث والمعاصر بطابعها المركب، وقد عجزوا في النهاية عن تمثيل معطيات هذا الفكر في صيغ صيرورتها الفكرية المتحولة والمعقدة، لهذا لجأوا إلى الانتقاء، واتجهوا في تعاملهم مع تيارات الفكر المذكور إلى بلورة برامج في العمل السياسى أكثر من اهتمامهم ببناء النظر القادر على تركيب الفكر المطابق لحاجيات تاريخية محددة، اتجهوا إلى صياغة برامج في التحديث السياسى أكثر من عنايتهم بأصول المرجعية النظرية الحداثية.

ونحن نتصور أن الاسهام الفكرى الذى يبلورته أعمال النهضويين الذين أشروا إلى البعض منهم، يقف وراء المنجزات النظرية المتمثلة في بناء مدخل ثان من مداخل غرس قيم التحديث السياسى في فكرنا المعاصر. فإذا كانت أعمال الطهطاوى وخير الدين التونسي وإنجازات محمد على وأبنائه في مصر قد أثمرت مداخل سياسية مباشرة لإدماج مسلسل تحديث آلة الدولة في العالم

العربى، فإن نصوص مصلى مطالع القرن العشرين قد دفعت بهذا المشروع في اتجاه تركيب خطابات أكثر جرأة في باب الإعلاء من مبدأ دنيوية التدبير السياسى وتاريخيته، وذلك رغم اكتفاء أغلب هذه النصوص بمعالجة قضايا سياسية جزئية ومفصلة عن تيرتها الفكرية والتاريخية الانظمة، واكتفاء بعضها الآخر بمحاولات في تركيب بعض الإشارات التي نتجه لتعنى المرجعية السياسية الحداثية في فكرنا السياسى.

وفي هذا السياق، ستتحول نصوص من ذكرنا إلى إرهابات مهيأة لنوعية الخطابات الجديدة التي تبلورت ملامحها في الثلث الأول من القرن العشرين، حيث عملت نصوص لطفي السيد وعلي عبد الرزاق وطه حسين على إنجاز تركيب نظري في مجال التحديث السياسى، ساهم بدوره في إغناء رصيد المرجعية السياسية الحداثية في فكرنا، وعزز دائرة ما أصبح يعرف بالعصر الليبرالى في فكرنا المعاصر(٢٢).

نتبين في جهود هذه اللحظة نواقص عديدة، أبرزها كما قلنا الطابع التجزئى الذى حوّل الرؤية السياسية الحداثية إلى جملة من المعارك الجزئية، المرتبطة بقضايا مفصلة عن حواملها الفكرية وسياقاتها التاريخية، حيث لا نعتز في هذه المعارك على أي عناية بالمركزات والأسس الفلسفية النظرية العامة المؤسسة لمشروع الحداثة والتحديث السياسى، فقد انشغل المصلحون بموضوعات تدرج في صلب الحداثة السياسية (التأخر التاريخى، الإصلاح الدينى، فصل الدين عن الدولة، بناء المؤسسات الحداثية، دور العلم في تحقيق النهضة ...) لكنهم أغفلوا مبدأ العناية بالأصول الفلسفية الكبرى الناطقة للرؤية الحداثية والمؤسسة لها، وهو الأمر الذى سيظل سمة ملازمة لمعارك التحديث السياسى في فكرنا وواقعنا وإلى يومنا هذا ..

واكب هذه الحالات انفتاح في العمل في المجال السياسى على بعض أليات نظام الحكم النيابى، وقد عملت على تعزيزه وبناء بعض التصورات الموصولة به، وبالأفاق السياسية التي اتجه صوبها، بهدف ترسيخ نماذج جديدة من العمل السياسى الرامية إلى التخلص من ميراث عصورنا الوسطى. وقد تميز هذا المنحى في بعده النظرى وفي أبعاده العملية بالتحول الذى أنجزه مصطفى كمال أتاتورك وهو يعلن سنة ١٩٢٤ انتهاء عهد الخلافة الإسلامية، وتأسيس دولة تركيا الحديثة، الدولة التي

ويعلمنا التاريخ في هذا الباب أن التطور في المجتمعات لا يكون دائماً وبالضرورة بفعل المؤثرات الداخلية وحدها، بل إن التحول والتطور في التاريخ تسببه عوامل عديدة من بينها العوامل التي يمكن أن تكون في بعض مقاصل وحلقات التاريخ أجنبية وخارجية.

وإذا كان الوطنيون العرب في مختلف البلدان العربية قد تغنوا بشعار الحرية والاستقلال، فإنه ينبغي أن لا تغفل أنهم استعملوا في تركيب هذا الشعار مفاهيم الفكر السياسي الحديث والمعاصر، بحكم أنها تعكس روح الاختيارات الانسانية المطابقة لطموحاتهم وطموحات إرادة التحرر كما يمكن أن تتطور في أمكنة وأزمنة لاحصر لها.. (٢٤)

ورغم درجات اختلاف المد الاستعماري في الأقطار العربية، حيث يظهر التشخيص المباشر بعض أوجه الاختلاف بين الاستعمار البريطاني والفرنسي والاطالي والاسباني في هذا القطر العربي أو ذاك، إلا أن ما حصل من تحول في مختلف المجتمعات العربية إبان المرحلة الاستعمارية، صنع قاعدة جديدة للتحول السياسي والاقتصادي، ورسم أفقاً جديداً لاختيارات تاريخية، في الفكر وفي العمل تختلف عن اختيارات المرحلة التاريخية الذاتية الأكثر رسوخاً (مرجعية التقليد السائدة)، وتفتح المشروع النهضوي العربي والمستقبل العربي وتحصل على دوائر أخرى في الفكر وفي المجتمع، دوائر لم يعد بالامكان تجاهلها، ولا الاستغناء عنها من أجل فهم أكثر عيانية وأكثر قرباً من مكونات الأحداث والوقائع كما حصلت في التاريخ وفي تاريخنا بالذات ..

من هنا أهمية الدعوة إلى إعادة قراءة الفعل الاستعماري في بناء الذات العربية والتاريخ العربي المعاصر ... صحيح أن العنف الاستعماري وشم تاريخنا ومجتمعنا بكثير من صور الاستغلال والاستبداد، وصحيح أيضاً أنه مارس كثيراً من أنماط الاغتصاب المادي والنفسي، بل إنه يمكننا أن نتحدث عن دوره الكبير في توقيف ديناميات التطور الداخلي الذاتي.. إلا أنه رغم كل ذلك ساهم بطرقه الخاصة في بناء المؤسسات والقواعد الادارية والاقتصادية والمؤسسية الحديثة في بلداننا، ووضع مجتمعاتنا على قاطرة الانخراط في الأزمنة الحديثة بما لها وما عليها .. وهنا لا ينبغي أن ننسى أن جوانب من مبررات ما حصل في زمن الاستعمار تعود إلى الوهن التاريخي الذي لحقنا في إطار ما يعرف في فلسفات التاريخ الكلاسيكية بدورة

الزمان ومكر التاريخ..

وعندما نتجه لفهم ماذكرنا في علاقته بمسألة الحداثه التحديث السياسي في العالم العربي، سنكتشف أن اللحظة الاستعمارية ستعمق بطريقتها الجدلية الخاصة، التحولات التي كانت قد انطلقت في العالم العربي تحت تأثير مشروع النهوض الأوروبي، والفرق بين إسهام المصلحين السياسيين الذين سبقوا لحظة المد الاستعماري، وما سيعمل المشروع الاستعماري على توليده وتركيبه في الواقع، يتحدد في الأهداف والطموحات التي كان يتجه كل منهما لتحقيقها في الواقع، وهي أهداف متقاطعة، لكن نتائجها في المدى البعيد قابلة لأكثر من قراءة ترى في معطياتها عناصر تنام وتكامل..

وفي هذا السياق، لابد من التوضيح هنا أن الآلة الاستعمارية في العالم العربي لم تنجز ما أنجزت بهدف حماية وتطوير مجتمعاتنا، حيث أطلقت كما هو معروف على فعل الاختراق التاريخي الذي مارست على مجتمعاتنا اسم «الحماية»، ذلك أن ما أنجزته كان يشكل في العمق جزءاً من مشروع حمايتها لمشروعها الاستعماري، وذلك بمزيد من ترسيخ قوتها وحضورها في العالم، ولهذا السبب نقول إن نتائج المشروع الاستعماري في الواقع العربي، ومآثر المشروع الحضاري الغربي في الفكر الانساني، تقدم نموذجاً واضحاً على التركيب التاريخي الجامع بين المناقضات والنقائض.

لقد ساهم الحدث الاستعماري في خلقة أنظمة السياسة وقواعدها في مجتمعاتنا وترتب عن هذه العملية انطلاق مسلسل بناء قنوات وقواعد التحديث السياسي في التجربة التاريخية العربية .. نستطيع أن نشير هنا إلى المظاهر السلبية العديدة التي اتخذها مشروعنا الحداثي بفعل حصوله العنيف والمفاجئ، وبفعل عدم وجود الروافع المجتمعية والاقتصادية والفكرية المساعدة على تحقيق ما يرتبط به من أهداف. لكننا نستطيع في الوقت نفسه تبين بعض المظاهر الايجابية في الفعل المذكور، بحكم أن التحول كما قلنا لا يخضع لمقتضيات التحول الداخلي وحده، بل تتحكم فيه أيضاً العوامل الخارجية، وقد تكون لهذه الأخيرة قيمتها العظمى في اللحظات المفصلية الفاعلة في التاريخ، من قبل اللحظة التي نحن بصدها، حيث يصنع التاريخ بفعل القسر، وحيث يركل القسر مقولات فاعلة ومؤثرة رغم تناقضها، فينشأ عن ذلك

ترتيب جديد في المصير التاريخي للمجموعات البشرية، ترتيب يفعل في التاريخ بضغط من الديناميات الخارجية التي تتجاوز التصورات المرتبطة بالطموحات الذاتية وحدها.. ولهذا السبب وضعنا هذه اللحظة في سياق ترتيب تاريخي نظري يمنحها صفة اللحظة المساهمة في تطوير وتكوين حداثةنا الموسومة بخصائص محددة ...

٤ - التراجعات الكبرى،

وانطلاق مشروع ترسيخ وتوسيع التحديث السياسي ترتبط هذه اللحظة زمانياً ببداية النصف الثاني من القرن العشرين، حيث انطلقت في كثير من الأقطار العربية تجارب في العمل السياسي تتوخى تحقيق التنمية الاقتصادية والعدالة الاجتماعية، والوحدة القومية، ومقابل ذلك تخلت عن مطلب تعزيز مجال الحريات الخاصة والعامة لربح رهان التقدم.

وهكذا أصبح إعلان الاشتراكية والتنمية والوحدة بمثابة إعلان للتخلي عن قيم مشروع الحداثة السياسية، دون التفكير في إمكانية إنجاز أي نوع من المواءمة التاريخية القادرة على عدم التفریط في مكاسب فترة انتعاش المشروع التحديثي في ثقافتنا السياسية، وهي الفترة التي أنتجت نصوصاً ومؤسّسات وتجارب في العمل السياسي في بعض الأقطار العربية، خلال العقود الثاني والثالث والرابع من القرن العشرين.

لا نتجح هنا لإنجاز مراجعة نقدية شاملة للتجربة الناصرية، أو لتجارب أحزاب البعث القومية الاشتراكية، وهي تجارب وصلت سدة الحكم، وأصبحت عنواناً لمواقف واختيارات سياسية يمكن قياس مدى نجاعتها أو فشلها بمعايير التاريخ وحساباته، إنّنا نتجح هنا أساساً لتشخيص منعطف في الفكر السياسي العربي عطل مسلاً سياسياً تاريخياً، وبنى بدائله بناءً على مقدمات وأصول فكرية مختلفة عن مقدمات المعتقد السياسي الليبرالي.

انتعشت في الفكر السياسي العربي خلال الفترة الأتفة الذكر شعارات الطريق الاشتراكي الثالثي، وذلك في سياق التحولات السياسية العالمية وانقسام العالم إلى قطبين كبيرين، وقد اختارت بعض الدول العربية كما وضعنا إبداع الاختيار السياسي التحديثي لتصطف بجانب تجربة الاتحاد السوفياتي وتجارب أوروبا الشرقية فيما كان يعرف بالمعسكر الشرقي وتجارب العالم الثالث.

لم تكن هذه الخيارات السياسية المناهضة للحدّات

السياسية ومبدأ إطلاق الحريات، وبناء قنوات تدبير العمل السياسي القائم على مبدأ تداول السلطة، لم تكن هذه الخيارات سوى محاولة لبناء شرعية ثورية، ترفع شعارات مواجهة الخطر الأجنبي بالتنمية الاقتصادية والوحدة القومية، بهدف تحسين الذات والمحافظة على استقلالها. أطلقنا على تجارب هذه اللحظة في الجزء الأول من عنواننا نعت التراجعات الكبرى، وذلك لتخلي الفاعلين السياسيين فيها عن مبادئ وقيم التحديث السياسي، وسندنا في هذا الموقف يعود إلى معطيات محددة تنتمي إلى مجال تاريخي معين، يتعلق الأمر بالمجال السياسي بالذات، كما يتعلق بالآثار والنتائج التي حصلت في تاريخنا المعاصر (٢٥)

إننا ندعم موقفنا هنا بالرجوع إلى النتائج المترتبة عن عملية المقابضة المذكورة، ذلك أنّنا عندما نهض الشعارات التي رفعت في هذه المرحلة بنتائجها في الواقع وفي التاريخ الحي، فتبين الخسارات التي لحقت مجال تطوير فكرنا وممارستنا السياسية.. وفي هذه المسألة بالذات نحن لا نريد أن نفكر بمنطق الحسابات السياسية الظرفية والسريعة، التي تتعامل مع الأسئلة التاريخية الكبرى بروح التصنيفات الحدية المغلفة، حيث يتم تغليب آليات التحليل السياسي الميكانيكي على التحليل التاريخي الموضوعي، الذي يحرص كما نصور على أن يدرك في الظواهر لحظة تقويمها ونقدها مختلف جوانبها، وحيث تسمح أبعاد الظواهر المختلفة بمعاينة درجات التعقد والتناقض، وهو الأمر الذي يتيح في نهاية التحليل إدراكاً أكثر تاريخية للمسايق والاختيارات والنتائج، ويمكننا في نهاية المطاف من قراءة نقدية مستبعدة ما أمكن لشحنة الحساسيات السياسية للاتاريخية، من أجل مراجعة تاريخية أكثر استيعاباً للظواهر والقضايا موضوع الدرس والنقد والتقييم .. حيث لا يعود بإمكاننا أن نرفض بسهولة المكاسب التي تبلورت في الحقبة الناصرية على سبيل المثال، ولا إدراك عناصر التراجع الذي لحقه بمسلسل في التطور التاريخي سيجعلنا نعيد بناء بعض المعطيات التي اعتقدنا أنّها بنيت في فترة سابقة وهو الأمر الذي يعني توقيف مسلسل التراكم اللازم لكل تحول يقع في التاريخ ..

إننا نصور هذه التوقيفات النظرية العامة، ونلج عليها بتكرارها، لنبرز بوضوح دلالة موقفنا من النزعات

السياسية الكليانية، ممثلة في الناصرية وأحزاب البعث وتجارب الاختيار الاشتراكي المتنوعة كما تشكلت في تاريخنا المعاصر، في كل من مصر ولبنان واليمن والعراق وليبيا وسوريا... فقد أثمرت معطيات هذه الاختيارات والتجارب كما قلنا بعض المكاسب التاريخية في الاقتصاد والسياسة والمجتمع والثقافة، وساهمت بنصيب معين في إسناد طرف من أطراف القطبية الثنائية في أزمنة ما يعرف بالحرب الباردة، إلا أنها قبل ذلك وبعده أثمرت في المحصلة النهائية أهم مكونات المآل السياسي والتاريخي الذي آلت إليه أوضاعنا اليوم وفي مختلف الأقطار العربية، (٢٦) حيث نحن مطالبون اليوم مجدداً بإعادة بناء مشروعنا في الحداثة والتحديث ..

إن الاختلال التاريخي الكبير الذي نعهده سمة الوضع العربي الراهن، يعكس أهم نتائج تجربة أكثر من أربعة عقود من التجريب السياسي، الذي لم يتمكن من بلوغ مراميه وتحقيق شعاراته، حيث يكشف الواقع استمرار معاناة المواطن العربي في أغلب الأقطار العربية من غياب التدبير السياسي الديمقراطي، ومن التوزيع العادل للموارد والثروات الاقتصادية، إضافة إلى استمرار حضور الاستعمار وتوابعه في أغلب الأقطار العربية، وهو ما يعني انعدام استقلال القرار العربي. (٢٧)

وفي السياق نفسه، ازدادت مشكلة تحرير الأرض العربية في فلسطين تعقداً، وازدادت الغطرسة الصهيونية بأساً وعنفاً، إضافة إلى المعطيات التاريخية الجديدة المتمثلة في الاحتلال الأمريكي للعراق وما تلاه من أحداث تظهر درجات تراجع المد التحريري في العالم العربي وفي العالم، حيث ترتفع حدة التوتر، وتزداد مؤشرات انعدام التوازن في بقاع مختلفة من العالم، متخذة مسميات جديدة.. لكنها تعبر في العمق عن تناقض في المصالح، لم تستطع الآليات القانونية والمؤسساتية القائمة في العالم اليوم أن تجد له المخرج المناسبة بأساليب التدبير العقلاني القانوني المتوازن والعادل ..

تشخص المعطيات المختزلة في الفقرات السابقة جوانب من الوضع السياسي العام في العالم العربي، وقد نشأت بمحاذاتها مواقف أخرى تتوخى بناء تصورات بديلة معلنة أن سبل تجاوز التراجعات القائمة يتمثل في تمثيل الرؤية السياسية الحداثية وإعادة بناء مشروع التحديث السياسي، الرؤية والمشروع اللذان تم التخلي عنهما في تجارب مشروع «الثورة العربية»، التي قدمت نمطاً من

الاستجابة التاريخية لشعارات كانت تملأ الفضاء السياسي العالمي في زمن تطورها، لكنها لم تنجح فيما برمجت وأعلنت وذلك بحكم الأخطاء التاريخية التي واكبتها عملية تشكل هذه الشعارات وتشكل المواقف والأنظمة السياسية المعبرة عنها.. (٢٨)

ومنذ هزيمة ١٩٦٧، بدأ ينشأ في الفكر السياسي العربي مشروع التفكير في النهضة العربية الثانية (٢٩)، أي مشروع نقد وتقويم تجربة مشروع النهوض العربي، الذي عكسته تجارب الإصلاح السياسي النظرية والتطبيقية كما تـمـظـهـرت في التاريخ العربي المعاصر، سواء في الفكر الاصلاحي النهضوي أو في الممارسة السياسية التي رفعت كما قلنا شعار «الثورة العربية».

ارتبط الحديث عن نهضة ثانية بمحاولة تعزيز دوائر الفكر النقدي والفكر التاريخي في ثقافتنا المعاصرة، وقد أثمر هذا المنحى في العقد الأخير من القرن العشرين مشاريع في الدعوة إلى تأصيل المشروع السياسي الديمقراطي في الفكر العربي، مشروع التحديث السياسي بهدف نقد الاختيارات السياسية الشمولية، وإسقاط أنظمة حكم الحزب الواحد والفكر الواحد، كما أثمر بعض مشاريع نقد القويبة النصية التراثية، بهدف تكسير العقل التراثي، والانخراط في رفع وتيرة تمثل مكاسب الفكر التاريخي النقدي، في مجالات المعرفة المختلفة.

وقد ساهمت بعض مؤسسات الفكر العربي في تعزيز هذا المنزع الفكري النقدي، سواء في المجال السياسي، أو في مجال تحديث الذهنيات الموصول بمجال التحديث الثقافي.. كما ساهمت بعض مؤسسات المجتمع المدني العربية في تقوية هذه الاختيارات داخل دوائر النسيج الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، في كثير من الأقطار العربية. وقد دعم هذا الاختيار متوجهاً جديداً في الفكر السياسي العربي، عمل على إعادة تركيب بعض جوانب النقض القائمة في منظومة النظر السياسية العربية، ومشروع الحداثة السياسية على وجه العموم. (نحن نشير هنا إلى التنظيمات المدنية العربية المهتمة بمجالي الديمقراطية وحقوق الإنسان على وجه الخصوص).

ويقدم الجدل السياسي الدائر بصورة مكثفة في الفضاء السياسي العربي في مطالع الألفية الثالثة نموذجاً لمخاضات وتوترات عديدة جارية في فضاءنا السياسي

- نحو إعادة تأسيس مرجعية الحداثة السياسية في الفكر العربي

ركبنا في الصفحات السابقة نموذجاً في المقاربة الفكرية التاريخية لبعض أنماط تعامل الفكر والممارسة السياسية في العالم العربي مع منظومة الحداثة السياسية. لم يكن الهدف من وراء التحقيق النموذج في مقاربتنا يتجاوز مبدأ إنجاز عملية في إعادة تنظيم كيفية انتقال القيم السياسية الحداثية ومؤسساتها إلى الفضاء السياسي العربي. وقد مكنتنا المعطيات التي رتبنا من معاينة أشكال المد والجزر التي واكبت عمليات استنفاد وترسيخ الخطاب الحداثي في الفكر السياسي العربي والمشروع التحديثي في الأقطار العربية، وأناحت لنا أيضاً الانتباه إلى الأسئلة التي لم تطرح بعد في هذا المجال، وهي الأسئلة التي نعتقد أن غيابها يؤثر سلباً على ديناميات تلك الحداثة في حاضرها..

إن الناظم المشترك للمحطات المذكورة، يتمثل في نوعية التوثيق والمخاضات التاريخية التي صاحبته، وصاحبت عملية تولد المشروع الحداثي في فكرنا السياسي، ويترتب عن ذلك نواقص وثغرات عديدة في النظر السياسي وفي المجال المؤسسي الموصول به.

يمكننا الرصيد النظري والتاريخي المتبلور في أزمنة المحطات السابقة رغم خصائصه الكبير من إعادة بناء مشروع الحداثة السياسية في فكرنا المعاصر، ويتيح لنا إمكانية تجاوز العوائق التي ساهمت في عدم رسوخ هذا المشروع في حياتنا السياسية

ونحن نتصور أن حصول هذه العملية يتطلب الانخراط في عملية إعادة تأسيس المشروع المذكور بكثير من الجراءة والحسم، وذلك لمواجهة حدثائنا المنفوعة، ومواجهة المشروع الحداثي في صورته المتنوعة.

نعتبر في هذا السياق أن القاعدة النظرية الكبرى المساعدة على بلوغ مرمى إعادة التأسيس، تتمثل أولاً وقبل كل شيء في عدم إغفال المكون الفلسفي باعتباره القاعدة النظرية، التي تحدد الرؤية الحداثية للطبيعة والإنسان والتاريخ قواعدها وشروط تشكلها وإعادة تشكيلها.

التقليد المحاصر والحداثة المحاصرة

قد لانكون مجازفين عندما نعلن أن مظاهر التوتر والتناقض والتراجع التي تشكل السمات الأبرز في فكرنا

والمجتمعي، وهو يكشف ليس فقط نتائج المأل للراهن الذي آلت إليه أوضاعنا، بل إنه يتجاوز ذلك ليهني وسط الخراب والهزائم وسط الحرائق والأزمات آفاقاً مشرعة على طموحات وتطلعات تاريخية بديلة، حيث تجري عملية تركيب نظري تاريخي يروم مواجهة اللال العميقة التي تسببت في حصول هذا الذي حصل، مع إرادة في الفكر والعمل السياسي تروم بناء اختيارات سياسية، تستفيد فيها من تجارب المرجعية السياسية الحداثية كما نشأت في مصادرها الأولى، وكما تشكلت في التأويلات التي حصلت في فكرنا السياسي المعاصر، وهو الأمر الذي نعتقد أنه ستكون له في المستقبل نتائج في باب تطوير المنزع السياسي الحداثي في فكرنا السياسي.

تعكس المواقف المشار إليها في الفقرة السابقة إرادة سياسية جديدة، تتجه لمعاودة بناء المشروع السياسي الحداثي في فكرنا، وهذه العملية التاريخية الجديدة، تواجه اليوم تحديات أخرى فرضتها تيارات الإسلام السياسي، وتكشف التحديات الجديدة طبيعة التوترات والتراجعات التي ينبغي مقاومتها بالنظر النقدي المجتهد، بهدف بناء ما يمكن تسميته بنقط الالعودة إلى أنظمة في الفكر وفي السياسة لم تعد مناسبة لمقتضيات الزمن.

إن معركة الحداثيين اليوم مع من يرفضون المشروع الديمقراطي واللغة السياسية التاريخية، تتطلب جهوداً نظرية كبيرة ومبدعة، من أجل إعادة بناء الخطاب والممارسة السياسية الحداثية في العالم العربي..

نسجيل إذن صعوبة المعركة السياسية الدائرة في المجال الثقافي والمجال السياسي العربي، ونفترض أن المواجهة الحوارية النقدية والمركبة هي المطلب المناسب للمعارك الناشئة، حيث لم يعد هناك وقت للمهادنة والمغائلة وتركيب التناقضات، ويبدو لنا أن الملاحع العامة للخطابات السياسية المتصارعة اليوم في الفكر العربي تقتضي أن ندفع بمختلف الأسئلة الممكنة نحو فضاء الحوار الأكثر وضوحاً وجذرية، بهدف محاصرة تيارات التقليد المستند إلى قواعد في الفكر لالعلقة بينها وبين نتائج الثورات المعرفية والسياسية التي حصلت في العالم، والتي نحن مدعوون إلى فهمها والاستفادة التاريخية والنقدية من كل نتائجها، لنتمكن من مصارعة عللنا الداخلية والخارجية.. بأقصى ما يمكن من الوضوح في الرؤية والنجاعة في الفعل.. (٣٠)

السياسي المعاصر تعود إلى قصر النفس النظري المهيمن على معاركنا في الفكر والسياسة والمجتمع .. إننا هنا لا نقدر ظواهر تاريخية مركبة يعامل واحد، ولكننا نقصور أن القصور النظري يعد واحداً من العوامل المساعدة على فهم أكثر وضوحاً لجوانب هامة من إشكالات السياسة والثقافة السياسية في واقعنا المعاصر.

لقد انطلقت معاركنا في الإصلاح الديني والإصلاح الثقافي والإصلاح السياسي وإصلاح المؤسسات منذ ما يقرب من قرنين من الزمان، ومع ذلك تكشف كثير من مظاهر التأخر العامة السائدة في مجتمعات اليوم أمام محصلة معاركنا وتجاربها السابقة لم تستمر ما يسعف ببناء قواعد ارتكاز نظرية قادرة على تحسين ذواتنا من أشكال التراجع بل والتفري الذي تعبر عن كثير من مظاهر العطب في واقعنا التاريخي.

ولأننا نقصور أن التحولات الهامة في التاريخ تتطلب مواصلة الجهد والعمل دون كلل.

ويمكننا أن نقسم افتراضاً معارك الراهن في موضوع الحداثة السياسية إلى مرحكتين كبيرتين: تتمثل الأولى منهما ببعض الإشكالات الجزئية التي تساعد العناية بها في تعزيز الجدل السياسي الحداثي في فكرنا .. وهنا نفترض أن الاهتمام بالنواقص التي شكلت سمة ملازمة لتعظم النظر السياسي الحداثي في فكرنا النهضوي، يساهم في تطوير حداثتنا وتعميق جذورها في تربة مجتمعاتنا. أما أبرز القضايا المرتبطة بهذه المعركة فيمكن اختزالها في الفقرات الآتية.

أ - تجاوز الخطاب المعاتل والمهادن للتيارات السياسية التي تستجند بلغة الإطلاق في نظرها للشأن السياسي والتاريخي، ويترتب عن هذا التجاوز في تصورنا القطعي عن المنزع التوفيقي، الذي ساهمت في تأسيسه الاختيارات ذات المنحى السلفي، والاختيارات المهادنة لها بمرور مراعاة متطلبات التدرج التاريخي والمرحلية في عملية التغيير..

ورغم أهمية المواقف التي يبينها المفكرون الذين ينحون هذا المنحى، فإننا نقصور أن وظيفة الفكر لا تتمثل في قدراته على التبرير والتكريس، قدر ما تتمثل في جرأته وإقدامه في مجال بلورة الدروس والتصورات القادرة على استباق ومغالبة ضغوط الواقع، حيث تساهم المواقف النقدية في تعزيز إمكانات التغيير والتحول في التاريخ ..

ب - تجاوز المعالجات التجزئية في النظر إلى الحداثة

السياسية، فقد ظل الفكر السياسي العربي يُعنى بأسئلة لا يمكن فصلها عن مشروع الحداثة السياسية في شموليتها وفي قواعدها الأساس، الناعمة والحاملة لعناصرها ومعطياتها التقنية والمؤسسية، إلا أن إغفاله لمطلب استيعاب الحداثة السياسية في كليتها وبناء على مقدمات الرؤية الفلسفية المؤسسة لها، حول القضايا الجزئية إلى قضايا معزولة عن منظومتها الفكرية الجامعة، وهو الأمر الذي نتج عنه جملة من الاختيارات المعزولة، أو جملة من المعطيات المفترقة إلى الأصول النظرية المساعدة على إمكانية ترسيخها، وإمكانية بناء خطاب حداثي متناسك في موضوعاتها.

أما المواجهة الثانية في باب المعارك النظرية التي نفترض أنه ينبغي أن تتواصل في المدى المتوسط والطويل، بهدف مزيد من إسناد المشروع السياسي الحداثي بالفكر القادر على تعزيز مستويات حضوره، فإنها ينبغي أن تشمل موضوعات بعضها نظري وكثير منها موصول بإشكالات العمل السياسي والمؤسسي في مجتمعاتنا، إننا نتجه هنا نحو بعض الأسئلة التي تشكل في سياق بحثنا دعامة مركزية لإعادة بناء مشروع الحداثة السياسية في فكرنا، وذلك رغم أن البعض منها ينفذ على أفاق تبدو في الظاهر مفصولة عن المجال السياسي، لكننا لانتصور بلوغ عتبات الحداثة السياسية الأكثر تأثيراً في واقعنا بدون التفكير فيها، وبناء قناعات واضحة في موضوعاتها.

نحن هنا نتجه صوب مجال الإصلاح الثقافي والإصلاح الديني في فكرنا المعاصر، صحيح أن مشاريع في إصلاح المجالين المذكورين نشأت في فكر النهضة العربية، في القرنين الماضيين، وأن مشاريع فكرية أخرى ما فتئت تؤسس لتصورات مساعدة على إتمام عمليات هذا الإصلاح، إلا أننا نعتقد أنه أن يكون بإمكاننا توسيع دوائر الوعي الحداثي في فضاءنا السياسي فكرياً وممارسة، دون مزيد من العمل القادر على تفتيت الاعمست اللاحق للفكر الوثوقي في ثقافتنا، والمنطق النصي في وعينا الديني.

لقد انطلق مشروع الإصلاح الديني في فكرنا المعاصر كما هو معروف في نهاية القرن التاسع عشر، وأنجزت الحركة السلفية في بداياتها خطاباً توفيقياً نزع نحو بناء شكل من أشكال المواءمة بين قيم الاسلام وقيم الفكر الحديث والمعاصر، في مجالات المعرفة المختلفة، وقد عكس مشروع محمد عبده الإصلاح الذي كان يروم تكيف

المجتمع الإسلامي ومبادئ العقيدة مع مقتضيات ومتطلبات الأزمنة الحديثة، عكس هذا المشروع في روحه العامة صورة لنمط في التوفيق مكافئ للمعطيات التاريخية التي سمحت بتمظهره، لكنه استند في عيتمه الاصلاحية في السياقات التاريخية اللاحقة، وأصبحنا بعده في حاجة إلى بناء مواقف أكثر قدرة على مواجهة أسئلة زماننا... (١٩)

اتخذ هذا التوجه الاصلاحى لاحقاً صوراً ومظاهر أكثر قوة في مجال نقد العقل العربي الإسلامي كما بلورته أعمال محمد عابد الجابري ومحمد أركون (٢٠)، وتبلور بصيغ أخرى أكثر قوة وتنوعاً في إسهامات الفكر النقدي العربي المعاصر، كما تشكّلت في نهاية الربع الأخير من القرن العشرين (٢١)، وهو الأمر الذي نعتقد أنه ساهم في تعزيز جبهة العمل الفكري في مجال الحدأة السياسية، ومن هنا تبرز أهمية دعم مختلف هذه الجهود النقدية، الساعية إلى مزيد من استيعاب مكاسب الفكر المعاصر في مجال المعرفة والتاريخ، وفي مجال النظر إلى الإنسان والعقل والمستقبل.

أما معركة الاصلاح الثقافي، فإننا نعتقد أن تعميقها يتطلب مزيداً من تقوية دعائم الفكر التاريخي والتاريخ المقارن، حيث تساعد معطيات التاريخ المقارن على سبيل المثال في تنسيب الأحكام والتصورات الاطلاقية المهيمنة على آليات تفكيرنا ..

صحيح أن إنجاز ثورة ثقافية في فكرنا يتطلب جهوداً متواصلة في باب استيعاب نتائج الثورات المعرفية والعلمية التي تبلورت في الفكر المعاصر، إلا أن هذا الأمر الذي تصور إمكانية تحقيقه في المدى الزمني المتوسط لا ينبغي أن يجعلنا نتوقف عن استكمال مهام الحاضر المستعجلة المتمثلة في مشاريع الترجمة ومشاريع تطوير منظوماتنا في التربية والتعليم، إضافة إلى تشجيع البحث العلمي، وتوسيع مجالات ودوائر الاستفادة من نتائجه وأفاقته في المعرفة والمجتمع والاقتصاد الخ، فنحن نعتقد أن هذه المعارك باعتبارها المهدات التي تمهد الطريق الموصول لباب تحرير الأذهان ..

لا ننفلص إذن في نظراتنا معارك المجال الثقافي والديني عن مشروع ترسيخ الحدأة السياسية في فكرنا، وفي هذا السياق، نحن نعتبر أن انتشار دعاوى تيارات الاسلام السياسي، ودعاوى تيارات التكفير في ثقافتنا ومجتمعنا، يمكننا أكثر من أي وقت مضى من بناء النظر النقدي

القادر على كشف فقر ومحدودية وغربة التصورات الموصولة بهذه التيارات، وهو الأمر الذي يتيح لنا بناء الفكر المبدع والمساهم في إنشاء اختيارات مطابقة لتطلعاتنا في النهضة والتقدم.

تلك جملة من المعارك القائمة في واقعنا، وينبغي علينا المساهمة في توسيعها وتطويرها لربح رهانات التقدم الموضوع كأولوية في جدول أعمالنا التاريخي. لكن ترسيخ الحدأة السياسية يتطلب أيضاً المشاركة في إعادة بناء مفاهيم الفلسفة السياسية، وذلك بتركيب بعض الموضوعات السياسية النظرية التي نعتقد أن عدم إدراجها في فكرنا لا يعيقنا من تبعات القضايا التي يطرحها حضورها وغايتها. وسنكتفي في علمنا هذا بالوقوف على موضوعين اثنين نظراً لأهميتهما البالغة في المعارك الحاصلة اليوم في مجالنا السياسي، يتعلق الأمر بموضوع «حدود المجال السياسي»، «استقلال السياسي»، وموضوع «الديمقراطية وحقوق الإنسان» في الصيغ التي يتخذها في مشهدنا السياسي الراهن.

١ - في حدود المجال السياسي

نحن نعتقد أن من أبرز القضايا التي نحن مدعوون لإنائها في فكرنا السياسي سؤال طبيعة وحدود المجال السياسي. فنحن لم نحذر بعد مجالنا السياسي من لغة عصورنا الوسيطى، ولم نستبد بعد من ثورة الفلسفة السياسية الحديثة في مجال إبراز استقلالية السياسي وضبط حدوده وماترتب عن ذلك من نتائج في مجال تطوير الفكر والممارسة السياسية ولهذا السبب يتحدث الفاعلون في مشهدنا السياسي لغات متناقضة مشحونة بمرجعيات بعضها سابق على ميلاد الحدأة، وبعضها يستجيد مفردات الحدأة في سياق رفضها، وهذا الأمر يساهم في بلورة خطاب سياسي ملق وتلفيقي.

تأتي أهمية الدفاع عن استقلال المجال السياسي، ومحاولة بناء وترتيب المكونات المحددة لملامحه وبصوره عينيه. لتشكّل فضاء لمقاربة إشكالات فلسفية هامة، من قبيل، أنماط التقاطع القائمة بين المجال الأخلاقي ومجال القيم السياسية، تقاطع المقدس مع الدنيوي، وعندما نضيف إلى هذه القضايا النظرية الكبرى، الأسئلة الفرعية المتعلقة بالصراعات السياسية الاجتماعية والثقافية القائمة في الواقع، في مستوى مواجهة التآخر التاريخي القائم والمتواصل في

مجتمعاتنا، نزداد تأكيداً من صعوبات المعارك التي نتظن أنها، فيصبح من مهامنا الأساسية في هذا المجال العمل على تقليص درجات الإختلاط والتناظر الحاصلة في فكرنا المعاصر.

إن مطلب فك الارتباط بين العناصر المختلطة والمتداخلة داخل المجال السياسي، والتدقيق في طبيعة هذا المجال باعتباره مجالاً معرفياً مستقلاً، يعد من القضايا الملحة في فكرنا السياسي، وينبغي أن نواجهها انطلاقاً من معطيات الجدل والصراع السياسيين القانمين في فكرنا. وتزداد أهمية هذا السؤال اليوم، ولعلها تتضاعف وسط ارتفاع أصوات المنادين «بالصحوة الإسلامية» و«الإسلام السياسي»، و«دولة الشريعة»، حيث يصبح استعمال اللغة المعيارية بمختلف أصنافها مناسبة لفحص ونقد الأصول والمبادئ التي تروم مواصلة ربط السياسي بالقدس، دون إدراك مخاطر الربط المذكور على المجالين معاً.

لا يتعلق الأمر هنا بموقف يعطي الأولوية في التاريخ والسياسة للنظر المجرد أو للفكر المثالي الخالص، قدر ما يتعلق برغبتنا في الإحاح على أهمية الفكر في التاريخ، ووظيفة الفكر في العمل السياسي وهي الزاوية التي وجهت كثيراً من أسئلتنا في هذا العمل. فلا يعقل أن نظل الممارسة السياسية في بلادنا حركة تجريبية متعثرة، ومختلطة الملامح والخطابات، بل ينبغي المساهمة في تأصيل أبعادها بالفكر النقدي القادر على تعيين الحدود، وتركيب الأسئلة وبلورة المواقف، وذلك بالصورة التي تكشف ملامح الطريق الذي نسير فيه والذي نتجه صوبه، فقد يمكننا هذا الاختيار من معرفة مواقع أقدام الفاعلين والممارسين، وهو الأمر الذي يؤسس المبادئ الفكرية الكبرى الناطقة للعمل السياسي الحداثي، والمطورة لأفائه وأدواره في صناعة التاريخ.

صحيح أنه بذلت في الفكر السياسي العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين، جهود كبرى في تحقيق وتحليل الكثير من نصوص التراث السياسي الإسلامي، للمساهمة في توضيح صورة النموذج التاريخي الإسلامي الملتبس، وصحيح أيضاً أن ترجمات متعددة أنجزت في باب التعرف المباشر على التراث السياسي الإنساني الحديث والمعاصر، إلا أن هذه الجهود لا تتناسب مع حجم المهام والأسئلة والإشكالات التي لاتزال مطروحة علينا، ومطروحة أمامنا في الواقع السياسي العربي فكراً وممارسة (٢٨).

لم يتمكن خطاب النهضة العربية الإصلاحية بما في ذلك خطاب مختوري مطالبات القرن العشرين من إنشاء أسئلة التخنيط السياسي، فقد كان مشدوداً إلى برامج الإصلاح العملية، إلى شعاراته ودعاويه، ذات الصبغة السجالية الأيديولوجية والمستعجلة، بحكم ارتباط منتجي هذا الخطاب بحركات فاعلة في مجال الصراع السياسي التاريخي فظل الفكر يلهث وراء مطالب الظرفيات السياسية، دون أن يتمكن من بناء مشروع في النظر السياسي، المفكك والبنائي لنظامه في النظر، والمعبّر في الوقت نفسه عن عمق وعيه بإشكالات الحداثة السياسية، كما يمارسها الفاعلون، ويمثلها المنظرون للسلطة والمشروع السياسي الحداثي في حاضرنّا .

٢ - سؤال الديمقراطية وحقوق الإنسان

أما أسئلة الديمقراطية وحقوق الإنسان في خطابنا السياسية فإنها تتخذ في الأغلب الأعم مظاهر أداتية، تغلب عليها المعالجة المحكومة بأفعال الممارسة دون كبير عناية بالمرجعية النظرية الحداثية التي بنت المشروع السياسي الديمقراطي في تاريخ التجربة السياسية الغربية. إن كثيراً من أوجه القصور الحاصلة في هذين المجالين، تعود أسبابها إلى عدم عنايتنا بنظام النظر السياسي الحداثي، الذي يحدد للممارسة الديمقراطية والوعي الحقوقي بقضايا الإنسان فضاءهما وسياقتهما العام.

صحيح أن كثيراً من مظاهر التناقض والصراع في هذا المجال، وفي كثير من البلدان العربية تفسّر بسياقاتها التاريخية الفعلية والمباشرة، إلا أننا نرى في الوقت نفسه أن بعضاً من هذه المظاهر يمكن تفسيرها بغباب الإحاطة النظرية المؤصلة لمختلف أبعاد سؤال الديمقراطية وأسئلة حقوق الإنسان في الفكر العربي المعاصر.

ولو تمت مواكبة العمل والحركة القائمة في مجال الدفاع عن حقوق الإنسان مثلاً بمساعي التأصيل النظري المؤسسة للتصورات والأفكار، التي ساهمت وما تزال تساهم في توليد العمل في هذا المجال، لجاءت اختياراتنا النظرية ومواقفنا السياسية أكثر تماسكاً وأكثر غنى، وهو مايعني إنجاز إسهام سياسي تاريخي مطوّر للنظر، إنجاز لايفغل أهمية بناء أعمدة الارتكاز النظري المانحة لمشروع حقوق الإنسان أرضيته الفكرية الصلبة، القادرة على تحصين رؤيته الجديدة للعالم والمجتمع والإنسان. يدل غياب سؤال الحداثة المرتبط بالمرجعية النظرية الناطقة للتصورات السائدة في مجال حقوق الإنسان على

غياب مكون مركزي من مكونات هذا المجال، وإن سمح الأبحاث القانونية المفصلة لقواعد الموائيق الدولية أو المحللة لأنيتها الإجرائية في مستوى التنفيذ، كما لن تسمح النضالات الميدانية المباشرة في هذا الباب بإنجاز مشروع في استيعاب الاختيارات الفكرية المركزية المؤدى المتضمنة في موائيق حقوق الإنسان، إن الطريق المؤدى إلى ذلك لا يحصل إلا بالانفتاح على أسئلة المرجعية الفلسفية الدائرية، في مختلف أبعادها، والانفتاح أيضاً على مختلف الإشكالات النظرية والتاريخية التي تطرحها. سيظل سؤال الدائرية والحدثة السياسية مطروحا في جدول أعمال المشتغلين بقضايا حقوق الإنسان، وكل استمرار في مخالطة أو الفزغ عليه لا يفيقه، قدر ما يؤجّه ويراكم إشكالات جديدة في موضوعه، إشكالات تقضي ببناء أنبيات في الفهم والنقد والمراجعة، قادرة على تهئية الشروطين النظرية المساعدة على تركيب وعي أكثر مطابقة لمطالبات حقوق الإنسان في حاضرنا ومستقبلنا^(١٦).

ولابد من التوضيح هنا بأننا لا نتصور أن هذا الدفاع سيكتفي بنسخ قيم الدائرية ومبادئها كما تبلورت في الفكر الحديث والمعاصر، بل المقصود منه هو محاولة إعادة تركيب مقدمات الدائرية وأقفاها في ضوء تطورات التاريخ المعاصر، أي في ضوء المكاسب والأخفاقات التي تراكمت ومافتئت تتراكم في تاريخنا المعاصر، تاريخنا المحلي والخاص، وتاريخ الإنسانية، وهو الأمر الذي يغني علنا ويؤطر أشكالنا في إطار المرجعيات الفكر المعاصر.

الهوامش

١ - سبق أن أنجزنا في هذا المجال بالذات بعض الأبحاث وقد جمعنا في مصنفين

١ - العرب والحدثة السياسية، دار الطليعة بيروت ١٩٩٧

٢ - أسئلة النهضة العربية، التاريخ الدائرية والحدثة والتواصل

د.ع.ع بيروت ٢٠٠٣.

٣ - لقد اتخذنا هذا النمى في المعالجة في أبحاثنا المتعلقة بموضوع الديمقراطية وحقوق الإنسان في العالم العربي، ويمكن مراجعة نتائج من هذه الأبحاث في مصنفنا: أسئلة النهضة العربية السابقة الذكر صفحات (١٦ - ٢٦) و (٢٨ - ٥٠)

٤ - مرجع في الدائرية، فلسفي باللغة الفرنسية.

٥ - مرجع في الدائرية السياسية (يؤخذ إما من الديمقراطية أو من حقوق الإنسان).

٦ - راجع كيفية نظرتنا لدور الاختيارات التقديرية في شريك أنماط للفكر في الفكر العربي المعاصر، في كتابنا أسئلة النهضة العربية صفحات ١١٣ - ١٢٥.

٧ - هناك إجماع في المراجع الكبرى التي أعادت تركيب أنظمة الفكر العربي المعاصر على أهمية لحظة الاستسلام المذكورة مع اختلافات عديدة في فهم وتفسير المسار الذي تتخذه مدارس واتجاهات الفكر الاجتماعي في العالم العربي

مذكر من بين هذه المراجع

٨ - لايرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة، - عبد الله العروي،

الأيديولوجية العربية المعاصر ماسيرو ١٩٦٧

٩ - الاستعمار والتحديث مواقف متناقضة ومستويات في العلم مختلفة، راجع ماركس والاستعمار البريطاني للهند.

١٠ - راجع مواقف محمد أركون أثناء مقارنته بين النظام المعرفي للأزمنة الحديثة ونظام المعرفة في عصرنا الواسطي، ويمكن البداية هنا بمقتل فوكو ثم أركون.

١١ - يستمر عدم التمييز في المعارك القائمة بيننا وبين الغرب بين المشروع الحضاري الغربي والصراع السياسي والاشتراكي الغربي والعربي، يمكن مراجعة تصوراتنا للموضوع د.ع.ع و نحو مشروع حضاري نهضوي عربي (جماعي)

١٢ - نثار في الدائرية الأخيرة حول موضوع الإصلاح من الداخل والخارج.

١٣ - تهدف النمدجة التطبيقية المنجزة في هذا البحث إلى اهتزال مسارات الدائرية والتحديث السياسي والفكر والتاريخ العربيين وهي موجبة بهاجس تاريخي يروم ترسيخ حضور تأويل محدد للمرجعية الدائرية في فكرنا مع التشديد على عمق المدى الزمني الذي تشكلت خلال هذه المرجعية

١٤ - بطور اسم محمد علي إلى الحاكم المعروف وإلى الطبقة التي حكم فيها مصر، كما يشير إلى أبنائه إبراهيم وبهاء وإسماعيل، ويعطي مجالاً افتراضياً بشارة من ذكرنا من الأسماء ليدرك الملامح العامة للوجه في الإصلاح

مورس بصورة مختلفة في مناطق عربية أخرى

١٥ - غفالة خير الدين الطيطوي كتاب التأويل المغارقة

١٦ - مرجع أخرى في موضوع العثمانين موجر في الكتاب نفسه

١٧ - العروي وتجربة المغرب في أطروخته، عموميتها الظاهرة

١٨ - راجع هامش رقم ١٢

١٩ - راجع أبحاثنا حول إنتاج الطيطوي وخير الدين في كتابنا

التأويل والمغاربة ومراجع سبق ذكره

٢٠ - راجع نص الطيطوي مناهج

٢١ - راجع قرأتنا لأسئلة النهضة العربية ضمن كتابنا مفاهيم ملتصقة في

الفكر العربي المعاصر دار الطليعة بيروت ١٩٩٢

٢٢ - راجع قراءتنا للكتاب الذي انتجته هرج أنطون في كتابنا

للتفكير في الدائرية، نحو إعادة بناء النظر العربي في الفكر العربي

الشرق، بيروت ٢٠٠٠

٢٣ - عبد الله العروي الأيديولوجية العربية المعاصرة Maspers Paris 1967

٢٤ - عبد الله العروي مفهوم الحرية م.ع.ع بيروت ١٩٨٢

٢٥ - عبد الله العروي مفهوم الدولة م.ع.ع بيروت ١٩٨٢

٢٦ - غلاف لطفي السيد

٢٧ - راجع بحثنا الدائرية في الفكر العربي، الحدود الأخلاق ضمن

كتابنا التأويل والمغاربة م.ع.ع بيروت ١٩٨٧

٢٨ - تظهر مناقشة النظر الذي لعبه الاستعمار في التاريخ العربي

إشكالات متعددة، وليس هناك اتفاق على معطيات واحدة في هذا

الباب ولهذا السبب لجأنا في سياق التحليل هنا إلى إبراز القضايا

المتعلقة والمبدئية العامة

٢٩ - راجع ندوة الوحدة العربية

٣٠ - يمكن مراجعة بحثنا حركة التحرر العربي، المفهوم والأهداف الممكنة

ضمن كتابنا مفاهيم ملتصقة في الفكر العربي المعاصر

٣١ - في تفهيم التجربة الماصرية يمكن الرجوع إلى

٣٢ - راجع مقولة تافير التمنية الإنسانية العربية لسنة ٢٠٠٣ وموضوعه.

٣٣ - راجع نماذج من إصدارات د.ع.ع في موضوع الديمقراطية

وحقوق الإنسان في الوطن العربي فهي تقدم صورة عن أنماط الجلب

السياسي الذي يدور في هذا المجال والذي يمكن إدراجه في خاتمة تعزيز

وعدم المشروع السياسي الدائري

٣٤ - استعمل هذا المفهوم من طرف مجموعة من الدارسين بهدف

إعادة النظر في خطابات النهضة العربية نذكر من بينهم أنور عبد

المالك، ناصح نصار، عبد الله العروي ثم أصبح متساعاً بعد ذلك

كصيغة من صيغ تحقير فكر النهضة العربية

٣٥ - راجع نقادتنا لمناهج أعمال المؤتمر القومي الإسلامي في كتابنا

الدائرية والتاريخ، حوار نقدي مع بعض أسئلة الفكر العربي (أفريقيا

الشرق)، بيروت ١٩٩٩

في القراءات الجديدة لتراثنا الأسطوري العربي :

البحث عن الجنة !

تركي علي الربيعو*

في كتابه الموسوم بـ«المتن والهامش» ، ١٩٩٧ « يذهب حسن قببسي إلى القول: إن أصحاب الفكر التاريخي الذين ما برحوا قياس البهضة على الباذنجانة يجدون أنفسهم نتيجة عجزهم عن فهم بنية المجتمع العربي التقليدية ومقوماته، في مواجهة مع هذا المجتمع الذي يظهر عصياً على التغيير، وذلك بهدف إدخاله إلى جنة الفكر التاريخي، مع العلم أن الناس لا تريد أن تدخل الجنة ولو بضربات الهراوة على حد تعبير لهنين ذات مرة. لذلك ليس غريباً أن يظهر بين أن وآخر حجاج جديد على حد تعبير قببسي، يقوم اعوجاج أهلنا الأسطوري بحد السيف ويدخلهم عنوة إلى جنة الفكر التاريخي. يقول قببسي، إن المثقفين العرب من ذوي الفكر التاريخي ودعاته لا بد أن يكونوا أقرب إلى منهجية الفكر الغربي (التاريخي بامتياز) في تفكيرهم، ومن ثم أبعد من ذهنية جموع مجتمعاتهم التي هي لا تاريخية من حيث فكرها وتعاملها مع أحداث الزمان وتجاريه وعبره... وأن النوايا السليمة لا تجد قتيلاً في هذا المجال. فهما زعم هؤلاء المثقفون وصلاً بلبلى جموعهم، فهم لا بد مصطدمون لأن بينهم وبين هذه الجموع صدعاً لا يرأب إلا بشق الأنفس وقمعها، واعوجاجاً لا يقوم. هل أردف أحد: إلا بحد السيف؟» (١).

كانت الدعوة إلى تقويم اعوجاج أهلنا قد وجدت تعبيرها في الدعوة، إلى إحراق المجتمع التقليدي العربي، أو البجعة المحترقة مهما كانت الآلام التي

أن دارس الأساطير
سرعان ما يقع في
هواها وهذا ما لاحظته
إيفانز برتشارد
وكذلك كلود ليفي
ستراوس في تعليقهما
على فرويد في تحليله
لأسطورة أوديب، فقد
ابتدع فرويد
أسطوره الخاصة عن
الأب البدني الذي
قتله الأبناء والتموه
ثم عبده في صورة
طوطم. ومن جهة
نظر ستراوس أنه
يمكن وصف أسطورة
فرويد في عداد
الأساطير الأدبية
العديدة.

* باحث من سوريا

ترافقها، ثم بحثها من رمادها من جديد على أنغام الأوركسترا التي يعزفها حجاج هذا الزمان، الذي يعزف لحناً مادوياً تاريخياً لا يطرب الآذان

كان قياس البليضة على الباننجانة، قد أخذ مداه، لكن العقد الأخير من قرننا المنصرم، شهد تحولاً مضاداً من داخل الإطار نفسه، أي إطار المادية التاريخية، في محاولة لاستدراك ما فات، والتأسيس لنهج جديد، يطال التراث عموماً، وليس حصراً، التراث العربي الإسلامي. وقد دشّن هذا الاتجاه الباحث المصري سيد القمني حفيد تحتّمس الثالث كما يحلوه أن ينتسب (٢).

مع كل الضجة التي أحدثها كتابه «رب الزمان» للصادر في النصف الثاني من عقد التسعينيات، إلا أن كتابه «الأسطورة والتراث، ١٩٩٢» يظل بامتياز، هو الكتاب العمدية والأهم، الذي أراد له مؤلفه أن يكون تأسيساً لنهج من البحث ولروية جديدة تطال التراث، ومن هنا نفهم مساعي القمني إلى إحداث قطعية معرفية مع النهج الذي يقيس البليضة على الباننجانة، بصورة أدق، مع الفهم الكلاسيكي والتقليدي للشائع الذي يرى الأساطير على أنها أباطيل وخرافات، ولذلك نراه يخط خطاً موازياً ومقارباً للفهم الجديد الذي يطمح إلى إعادة الاعتبار للأسطوري والعجائبي. من هنا هذا الغناء من قبل حسن حنفي على جهده، الذي رآه خطوة مهمة وغير مسبوقة، تنسم بالجرأة والصرامة النقدية وتؤسس القناع إلى علم أديان مقارن لما يزل غائباً عن الجامعات المصرية. ومن قبل نصر حامد أبو زيد والذي جاء ثناءه على شكل تحية إلى سيد القمني وإلى جهوده في انتاج وعي علمي بالتراث، وإلى دوره المنتظر في إضاءة التاريخ والتراث، وإضاءة الواقع بالفهم والوعي والتطوير (٣).

في سعيه إلى إحداث قطعية مع الفهم التقليدي السائد للأسطورة، راح القمني يؤكد على أن الأسطورة هي حفرية حية لها تاريخ حي يمكن قراءته في تفاصيلها التكوينية، وهي من جهة أخرى تسجل للوعي واللاوعي في آن معا. ولكن القمني لم يستطع أن يتدفع إلى الأمام بسبب من «كعب أخيل» وما أقصده هنا هو احتماؤه بالمادية التاريخية كمنهج علمي، باعتبارها أحد الأدوات الأساسية في هذا التعامل مع الأسطورة

والتاريخ معا (٤). من هنا جنوحه إلى تقييد نفسه ويظهر هذا في قوله «الأسطورة تشتمل أيضاً على حقائق يمكن أن تتكشف بوضوح إذا عرفنا كيف نفسرها بعد ربطها بشرطها التاريخي» (٥) هكذا بعيدنا القمني إلى نقطة البدء، إلا أن يمكن فهم الأسطورة إلا بشرطها التاريخي، بذلك تكون الأسطورة تاريخاً مشوهاً تكمن مهمة الباحث في إزالة عوارض الزمن عن هذا التاريخ. وبذلك يعود التاريخ إلى نقائه وتذهب الأسطورة إلى مزيلة التاريخ بعد إلقاء القبض عليها. وهذا ما فعله القمني جيداً في دراسته لسير الملوك الأربعة (سليمان الحكيم، والاسكندر ذي القرنين والشمسود بن كنعان ويخت نصر) السير التي تشكل نموذجاً لذلك التداخل بين الأسطوري والتاريخي.

بسبب من «كعب أخيل» لا يتقدم القمني قليلاً باتجاه تحليل الأساطير، أضف إلى ذلك غيابه عن فهم الكيفية التي يتحول فيها الحدث التاريخي إلى حدث أسطوري ولماذا ؟ من هنا نفسر ميله إلى القيام بنقد تاريخي كالذي دعا إليه محمد أركون في «تاريخية الفكر العربي الإسلامي» (٦). وذلك بهدف تحديد أنواع الخلط والحذف والإضافة والمغالطات التاريخية التي أحدثتها الروايات الميثولوجية العديدة والمتأخرة بالقياس إلى معطيات التاريخ الواقعي المحسوس وعلى سبيل المثال. فالمعطيات الميثولوجية التي نعثر عليها في كتب وروايات وتفسيرات تقدم لنا سليمان بن داود على أنه ملك ملك الأرض وما عليها، من مشرقها إلى مغربها. يرأس مملكة من العجائب وما تحويه من مررة وعفاريت وجن وشياطين، تحري الرياح بأمره، وله جيش جرار قوامه عشرون ألف فارس، فيه عشرون فرساً من ذوات الأجنحة، يعيش في قصر مرصع بالدر والياقوت والمرمر والنهب وملوء بالجواري الحسنات، خاصة وأن الله قد وهبه قوة أربعين رجلاً في مباضعة النساء. أما معطيات التاريخ الواقعي المحسوس، فنظير لنا، كما يقولنا القمني إلى أن مملكة سليمان ليست أكثر من محمية مصرية على حدود مصر الشرقية، وأنها كانت مملكة ضعيفة، وأن هيكل سليمان المرصع بالجواهر ليس أكثر من نسخة رديئة لهيكل الكنعانيين، وأن مملكة سليمان كانت تدفع الجزية لملك

حيرام في صور وصيدا كما يقول العهد القديم(٧).

عبر نفس المنهج الذي يرمي إلى فض الاشتباك بين الأسطورة والتاريخ، يقوم القمعي بدراسة شخصية اسكندر ذي القرنين كما جاءت في القرآن الكريم وفي المرويات العديدة وكتب الأخبار والإسرائيليات، ليستنتج منها أن اسكندر ذي القرنين هو الاسكندر المقدوني، وإنه صياغة بدوية عاجزة عن إدراك الحقائق التاريخية الضخمة والإنجازات الإنسانية، فلجأت إلى الخيال لتعوض ذلك، يقول القمعي: حيث لم يكن العرب بمعزل عن الحضارات الكبرى السالفة، أو الحضارات التي عاصروها، خاصة مع صفتهم كبدو مرتحلين دوماً على أطراف الوديان الخصبة، ومع صفتهم كعمالة رخيصة في المناجم الحدودية لإمبراطوريات الأوان، ومع امتنانهم التجارة القومسيونية في قرون ما قبل الإسلام، فقد أدى ذلك بالعربي إلى الاطلاع على شؤون تلك الحضارات ومعتقداتها، لكن الفارق الثقافي الهائل، أفسح مساحة أخرى هائلة للخيال العربي، ليسد تلك الفجوة ويعيد الأتزان المفقود، مع الانبهار بشيء مثل حدائق بابل المعلقة، أو أمام أهرامات مصر، أو قصور فارس من جنس البشر بإقامة مثل تلك الإنجازات الضخمة، بالقدرة الإنسانية وحدها، لذلك، وحتى يتقبل الجاهليون ما شاهده أو سمعوه، قاموا بملأون الخبوة النفسية والهوة الثقافية بدم من المعجزات، ومن ثم لم تكن شخصية عظيمة كشخصية الاسكندر، بإنجازاته خلال عمر قصير وزمن قياسي، لتقلت من صياغة بدوية، فكان أن صاغوا حوله الكثير، حتى ذكر(الدميري) اعتقاد العرب أن رجلاً كالاسكندر لابد كان مؤيداً من قوة عليا، لذلك قالوا: إن أمه وإن كانت آدمية، فإن أباه كان أحد كبار الملائكة المكرمين ويبدو - فيما يزعم(الدميري) أن هذا الأثر قد استمر إلى ما بعد الإسلام»(٨).

المقطع السابق بطابعه الإنشائي، يفصح عن نظرة متعالية مشوبة بالازدراء للثقافة التي تدرسها، ولا عجب في ذلك من حفيد تحوتمس الثالث، فالثقافة العربية في منظور القمعي هي ثقافة بدوية عاجزة، لنقل معه ثقافة بدائية هابها الإنجازات الحضارية الضخمة لدى الشعوب المجاورة، فلجأت إلى التخيل

والخيال، بهدف سد النقص. هكذا يعيدنا القمعي إلى العقلية البدائية الأسطورية التي قال بها ليفي بر ويل وركض وراءها بعض المفكرين العرب المعاصرين، ولذلك ليس غريباً أن يدعونا القمعي لاحقاً إلى إسقاط الثقافة العربية من التاريخ(٩).

أعود للقول إن كتاب القمعي السالف الذكر، هو مجموعة من الفصول الجريئة، وعلى سبيل المثال، نجد أنه في قراءته لموضوع الملاك النقيض أي الشيطان، يقدم لنا مجموعة من التساؤلات المهمة التي سبق لصادق جلال العظم أن أثارها، والتي تحظى بإعجاب القمعي الذي يحيل القارئ إليها طلباً للمزيد(١٠) ففي بحثه عن صورة الشيطان في الثقافات القديمة، يظهر الشيطان على أنه ملاك الفوضى والظلام والموت والشر في ملحمة الخليقة البابلية Enuma Elish وهو أصل الشر في الميثولوجيا الفارسية الذي سبق إله الخير(هرمز) إلى الوجود، وبالرغم من غياب صورة للشيطان في الموروث الديني اليهودي إلا أن التفسيرات المتأخرة جعلت من الحية الشيطان بعينه، والكاتب يعزو هذا الغياب إلى أن «يهوه» الإله اليهودي، قد جمع النقيضين بنفسه فهو إله الخير والشر معا. في المسيحية صورة مضخمة للشيطان فقد «تركت المسيحية باباً رحباً في عقائدها، فلا نكاد نجد سفرًا إنجيلياً يخلو من ذكر إبليس، مصحوباً بكل أنواع اللعنات وأقذعها»(١١). فهو سبب البلاء وأصل الخطيئة أما في الإسلام فالباحث يؤكد أن قصة إبليس كانت معروفة بين عرب الجاهلية قبل الإسلام(١٢). وما يرجح ذلك كون عرب الجاهلية قد عرفوا الملائكة على أن الجيد الذي يضيفه القمعي والذي يندرج في إطار إعادة اعتبار للشيطان كما فعل صادق جلال العظم، هو تركيزه للشيطان، فتحول إبليس من كبير الملائكة إلى ملاك مرتد، هو نتيجة لنزوع العقل البشري إلى التوحيد كما يتجلى ذلك في قصة إبليس واستكباره عن السجود وكما جاء في القرآن الكريم. هكذا يقودنا القمعي إلى النتيجة التالية: إن البحث في تاريخ الإله النقيض يظل شاهداً على نزوع عقلائي باتجاه الوجدانية الخالصة في معظم فصول الكتاب الأخرى، يظهر القمعي محكوماً بهاجس البحث عن أسطورة مرجعية، يجدها في

كان فاديا، ضحى بنفسه دفاعاً عن بنيهِ في وجه ضواري ذلك الزمان فاستحق بذلك الإجلال والتقدير، الذي وجد تعبيره في عبادة القمر، العبادة التي تميز المجتمعات الرعوية نظراً للتشابه بين الهلال وقرني الخروف أو الثور. فقد تصور الإنسان أن هذا الحيوان إن هو إلا سلفه المعبود، فقام بذبحه في احتفالات خاصة، ثم أكله ليحتويه في أحشائه ووطنه، تذكراً بئلك الأيام الفخيرة» (١٥). بهذا ينهت المحققون إلى العادية التاريخية، أنهم أيضاً يصابون بعدوى الأسطورة، فيهيمنون في كل واد، وبالأخص في وادي الأسطورة، وراء كان يا ما كان في قديم الزمان على حد تعبير برتشارد في تعليقه على أسطورة فرويد عن الأب البدني؟

ما بين الحدث التاريخي والحدث الأسطوري، محاولة لنقض الاشتباك،

عن طوعية وإصرار، وعن ميل جارف إلى البحث في اللامفكر فيه، الذي يشتمل ما هو أسطورة وعجائبي.. إلخ، وعن قصد ونية مسبقة إلى الدخول في مفاهيم ما بعد الحداثة واشكالياتها النظرية، والأهم من كل ذلك، استخدامها على صعيد المنهج والأداة لسبر التاريخ القديم، بكل تجلياته وبالأخص فيما يمكن أن يصطلح عليه بالتاريخ / الأسطورة، الذي تشكل الأسطورة مثله وهوامشه بأن. أقول عن طوعية يجازف فاضل الربيعي في بحثه عن «الشيطان والعرش: رحلة النبي سليمان إلى الهمن، ١٩٩٦». الدخول إلى عالم الميثولوجيا الإسلامية، إلى الحقل المسيح بالألغام على حد تعبير محمد أركون والتي تظل عند الربيعي مضمرة بالتاريخ الحقيقي المغطى بركام هائل من الهرطقات الأسطورية. أقول عن طوعية يقبل الربيعي التحدي، لذلك فهو يشرع بالسفر بحثاً عن الخلود، ويجازف في المرور في حقل الألغام والجبال السبعة كعادة أبطال الميثولوجيات القديمة. ويقبوله التحدي والمجازفة، يقودنا إلى الرحاب الواسعة لنص متعمق جدير بالقراءة، إنه يقرأ في الميثولوجيا ما لم يقرأ بعد، وذلك في إطار سعيه إلى رؤية الأصل الشامخ على حد تعبيره، الذي انبثقت منه الميثولوجيا الإسلامية التي نتحدث عن رحلة النبي سليمان إلى الهمن كما جاءت في سورتي سبأ والنمل.

الأساطير البابلية والرافدية عموماً، وفي أسطورة إيزيس وأوزيريس المصرية، ويظهر ذلك جلياً في تقويمه ل «نماذج من الأساطير التوراتية ومدخل إلى فهم دورها التاريخي» الذي يشكل الفصل الخامس من الكتاب (لقد نقل اليهود جل آلهتهم معهم إلى فلسطين: ١٣) و«قد صاغوا ملائكتهم من حشد الآلهة القديم» (١٤) ومن وجهة نظر القمني وفي إطار دراسته المقارنة أنه من السهل إثبات مرجعية الميثولوجيا والأساطير العبرية وإعادتها إلى الموروث الرافدي، لكن القمني يستدرك بقوله: أن العبرانيين قاموا بعد تعرفهم على الموروث الرافدي أثناء أسره في بابل بإعادة صياغة ما عرفوا ضمن رؤية خاصة ومؤلفة تخدم تطلعاتهم الجديدة ونسبوا لأنفسهم إلى أن نقض الغبار عن الرقعة الطينية بعد الاكتشافات الأثرية الحديثة «و الباحث القمني الذي يؤكد على سرقة كهنة اليهود للثقافات البابلية والرافدية العظيمة، لا يقدم لنا الدليل عن الكيفية التي حدثت باليهود البدو إلى تمقل الثقافات القديمة وهضمها لصالحهم. أضف إلى ذلك أن تحليلات القمني وإنطباعاته تجعل من الدين اليهودي لعبة كبار الكهنة، وهذا النهج سار عليه الكثير من المؤلفين العرب، لكنه لا يفسر لنا لماذا تستمر هذه اللعبة الأسطورية إن جاز التعبير في زماننا الحاضر؟ كنت قد أشرت في دراسات سابقة في مجال الأسطورة، أن دارس الأساطير سرعان ما يقع في هوامها حتى لو كان محصناً بأية للكرسي لدى الماديين الجدليين. وهذا ما لاحظته إيفانز برتشارد وكذلك كلود ليفي ستراوس في تعليقه على فرويد في تحليله لأسطورة أوديب، فقد ابتدع فرويد أسطوره الخاصة عن الأب البدني الذي قتله الأبناء والتهمة ثم عبده في صورة طوطم. ومن وجهة نظر ستراوس أنه يمكن وصف أسطورة فرويد في عداد الأساطير الأوديبية العديدة.

السيد القمني يرفض الفرضية الأدبية حول الأصل الطوطمي للأضحية التي ترى أن الأبناء قد ضحوا بأبائهم الطاغية ثم جلوه لاحقاً - بعد ندمهم - واحترموه في صيغة طوطم الذي يقدم كأضحية في كل عهد. ولذلك فهو يرى وينأى على رؤية تأملية خاصة به لكلمة الأضحية والتضحية العربيتين، أن الأب الأول

إذا كانت «الجنود تهاجر في الاتجاه المعاكس» على حد تعبير أمل دنقل، فإن فاضل الربيعي يسير في الاتجاه المعاكس. إنه يعيد طرح التساؤل الهام عن الكيفية التي يتحول بها الحدث التاريخي إلى حدث أسطوري ولكنه يذهب وكما أسلف في الاتجاه المعاكس وذلك عندما يقوم باستخلاص التاريخي من الأسطوري والذي يتكشف عن نزعة مادية في قراءة التاريخ والميثولوجيا، هي من وجهة نظرنا لومة فكرية بقيت كراسب ماركسوي في ثقافتنا المعاصرة، وهذا لا يعني أن الربيعي قد وقع في براثنها لكننا نرصد آثارها في كتابات الراديكاليين العرب مثل صادق جلال العظم والطيب تيزيني وبصورة خاصة كتابات الدكتور السيد القمني وبخاصة في كتابه الموسوم بـ«الأسطورة والتراث» الذي قرأناه قبل قليل.

في سعيه لاستخلاص الواقعي والتاريخي من الأسطورة ينطلق الربيعي من القرآن الكريم، من سورة النمل وسبأ، ففي سورة النمل نقرأ الآية «فمكث غير بعيد - أي الهدد - فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأ نبياً يقين. إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم. وجئتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله وزين لهم الشيطان أعمالهم فصدهم عن السبيل فهم لا يهتدون» النمل ٢٢-٢٤ وتحديثنا الآيات من ٤٢-٤٤: «التالي» فلما جاءت قيل أهكذا عرشك قالت كأنه هو وأوتينا العلم من قبلها وكنا مسلمين. وصداها ما كانت تعبد من دون الله أنها كانت من قوم كافرين. قيل لها ادخلي الصرح فلما رأته حسبتها لجة وكشفت عن ساقها قال إنه صرح ممرد من قوارير. قالت رب إني ظلمت نفسي وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين».

هذا هو الإطار الميثولوجي الذي ينطلق منه الربيعي ومن وجهة نظره أن ما هو ميثولوجي هو ناطق رسمي بالحقيقي يقول الربيعي: إن ما فهم طوال الوقت على أنه مجرد أساطير وخرافات إنما هو بالنسبة لي تاريخ حقيقي أندثر تحت عدة طبقات من الأخبار والقصص الشفاهية المالية تلقائياً إلى إضفاء طابع غرائبي على الأشياء، وإن مهمتي هي على وجه الضبط القيام بمحاولة أولية لإزاحة جزء من الركام الذي يحجب

التاريخ، ويمنعنا من رؤيته لا أكثر» (١٦).

الحقيقة أن الربيعي لا يقوم بمحاولة أولية بل يقوم بمحاولة كبرى، لننقل بمحاولة تأسيسية لدراسة الميثولوجيا الإسلامية وهو جهد ريادي إلى جانب جهود قليلة في هذا المجال كان محمد أركون قد دشّن لها منذ سنوات قليلة.

الكتاب برمته مصمم من أجل الوصول إلى الهدف، يقول الربيعي: كان علي أن أسلك طرقاً أخرى قصد الوصول إلى الهدف الذي صممت بعثي من أجله، أي رسم صورة أدبية عن لقاء النبي سلمان وبلقيس، وهذه الصورة كانت تفضي في نهاية المطاف إلى الانغماس جدياً في البحث عن شيء ما من الحقيقة فيما رسمته الميثولوجيا الإسلامية لأولئك الملوك الأسطوريين» (١٧).

ما بين الصورة الميثولوجية والصورة الأدبية التي يرسم الربيعي ملامحها ميثولوجياً حيث ينجم بذلك يشفع له في هذا بعده الروائي، فمن وجهة نظرنا أنه من الممكن للروائي أن يرث المؤسطر، وشاهدي على ذلك هي رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ والتي تشير مباشرة إلى ذلك الإرث المشترك الذي يجمع الروائي بالمؤسطر.

أعود للقول أنه ما بين الصورة الميثولوجية والصورة الأدبية يجتهد الربيعي ويبر بحث مضمّن عن مجموع الهرطقات الأسطورية المبوّهة في ثنائيات الكتب التراثية ككتب الطبري والتيجاني والابشيهي وكتب اللاحقين وأهمها كتاب جواد علي «المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام» واجتهادات كمال الصليبي وكذلك الرقم الطينية للأساطير البابلية التي كشف عنها صموئيل نوح كريم إلى عدد كبير آخر بالإضافة إلى توظيفات دقيقة لمفهوم المقدس والمقدس وبخاصة مفهوم العنف المؤسّس. يقوم الربيعي في البحث وتجميع الخيوط التي تحكي قصة اللقاء التاريخي بين النبي سليمان والملكة بلقيس من مختلف المصادر الإخبارية المتداولة وبالإستعانة المباشرة بالنص القرآني حتى وإن بدا ذلك ضرباً شاقاً من ضروب العمل» (١٨) أضف إلى ذلك «تهذيب ما يمكن تهذيبه من هذه الميثولوجيا وردها إلى أصولها الأبعد، وذلك عبر إيجاد دلائل وبراهين

قابلة لأن تحل محل ما هو خيالي» (٢٠) والحقيقة أن الربيعي في بحثه الضمني هذا ينجح في رسم الملامح الدقيقة لذلك التاريخ البعيد الذي يحكي صراعات ملوك حمير ويرسم لنا بدقة ظهور الملكة بلقيس على مسرح الأحداث والمسرح الديني الذي كانت تتحرك عليه وظفوس الخصب المقدس التي تجعل من بلقيس كاهنة غمدان حيث كانت تمارس طقوس الجنس المقدس في الهياكل الدينية والتي تعد استمراراً لطقوس الخصب البابلية والسومرية.

يتجه الربيعي بين حائل التاريخ الظني ولكنها الرغبة في إعادة كتابة التاريخ والتي تكمن إحدى فضائلها في التأكيد على الوحدة الثقافية للمنطقة العربية على مسار تاريخي يهدف لحلح للربيعي التفتيح عنه بين النصوص المتفرقة وجمعه من شطائيه المتناثرة خاصة وأن الأبحاث الأركيولوجية لما تزل متعثرة ووجلة وتنتظر المزيد، خاصة وأن ما يبدو الربيعي هو إعادة إنشاء الإطار التاريخي الذي تآكل واندر «و» في رأيي أن الكتاب هو مثال للجهد والهمة التي تقضيها روح الكشف والمغامرة وحس الرؤية والإبداع الأدبي وهذا ما يجعل من الكتاب واحداً من أهم الكتب التي تبحث في العلاقة ما بين الأسطورة والتاريخ والتي تؤسس بحق لنزعة جديدة في قراءة وتحليل الأساطير لما تزل ملامحها غير واضحة خاصة وأنها بأمس الحاجة إلى جهود ريادية في أرض الأسطورة الإسلامية، هذه الأرض البكر، جهود من شأنها، على طريقة الربيعي، أن تحررنا من مبدأ القهاس السائد، الذي يقيس البهضة على الباذنجانة لنقل الأسطورة على التاريخ.

بحثاً عن الجنة: إرم ذات العماد

لم يركن فاضل الربيعي إلى نتاج عمله السابق، وقد بدا عليه القلق، القلق من الوقوع في مصيدة المادية التاريخية المبتذلة وأحكامها المبصرة، التي تساهم في تقزيم الإنسان والمجتمعات القديمة بحجة بدائيتها، وتقزيم الأساطوري والمقدس بحجة قوتاهما، من هنا بدا له أن أحكامنا عن الأسطورة لا تزال أسيرة عاهتنا الثقافية، فقرر الهجرة في الاتجاه الآخر. على طول المسافة الممتدة من «الشیطان والعرش» رحلة

الذي سليمان إلى اليمن، دار الريم، ١٩٩٦، وصولاً إلى «إرم ذات العماد، ٢٠٠٠» ومروراً بـ«كيش المحرقة، دار الريم، ١٩٩٩» ظل فاضل الربيعي مسكوناً بهاجس البحث عن حدود العلاقة بين الأسطورة والتاريخ، تحدوه روح من المغامرة في البحث عن منهج جديد واكتناه تأويل جديد للأشياء يجعل منها إمكانات لقراءة جديدة ومتفتحة، صحيح أن هذه القراءة / التأويل من شأنها أن تصطدم بالساسيات العربية الإسلامية التي لا تعترف إلا بتفسير وتأويل الأقدمين من المفسرين والمحققين والتي تتحفظ على التأويلات الجديدة، ذلك إن لم تنهم أصحابها بالخيانة، خيانة النص المقدس وبالتالي خيانة الأمة معاً.

في كتابه «الشیطان والعرش» راح فاضل الربيعي يجعل بلا كل، على اكتناه التاريخي من خلف الأساطوري، وذلك برسم لوحة تاريخية جميلة عن الطفلة الحضارية التي جاءت منها الملكة بلقيس. وكما لاحظنا، ولكنه في «إرم ذات العماد» راح يخطئ خطأ في الاتجاه المعاكس، مؤثراً البحث عن إمكانات القراءة والتأويل من داخل النص الأساطوري الموازي للنص القرآني، إذ أن هذا البحث يضمن له البحث عن آفاق تأويلية رحبة. يقول الربيعي: إن البحث عن إرم بالنسبة لنا يتطلب، وقبل كل شيء، إجراء احترازي، إخراج المسألة برمتها من إطارها الديني، القدسي كلياً وإعادة إدراجها في إطار التاريخ المتحقق. أنشد لن تنبئ أماننا سوى خطوة واحدة مهمة لنكون على أعقاب إمكانات جديدة للتحقق من صحة مقاصد الإشارة القرآنية التي اختلف الفقهاء بشأنها، أعني إخراج المسألة مرة أخرى من حقل التاريخ كلياً، وبصورة ناجزة، وإعادة رصفها في إطار الخطاب الأساطوري» (٢٢).

في هذا السياق، يؤثر الربيعي «البحث عن إرم» كما جاءت في الحكاية / الأسطورة التي تذكرها معظم كتب التاريخ والتفسير، بموازاة التفسيرات العديدة والتأويلات التي طالت الآيات الكريمة التي وردت في سورة الفجر «ألم ترى كيف فعل ربك بعاد، إرم ذات العماد، التي لم يخلق مثلاً في البلاد» الفجر ٦-٨ تقول الحكاية / الأسطورة كما رواها الشعبي في

«عرانس المجالس» أن عبد الله بن قلابة خرج يبحث عن إبله الضالة في الصحراء، فوجد في طريقه مدينة من الذهب الخالص والأحجار الكريمة «روى سفيان بن منصور عن أبي وائل، قال: إن رجلاً يقال له عبد الله بن قلابة خرج في طلب إبل قد ضلّت: أي شردت. فبينما هو في بعض صحارى عدن في تلك الفلوات، إذ وقع على مدينة لها حصن. حول ذلك الحصن قصور عظيمة، وأعلام طوال، فلما دنا منها ظن أن فيها من يسأله عن إبله، فلم ير فيها أحداً، لا داخلاً ولا خارجاً، فنزل عن ناقته وعقلها وسل سيفه ودخل من باب الحصن، فإذا هو ببابين عظيمين لم ير في الدنيا أعظم منها ولا أطول، وإذا خشبهما من أطيب عود وعليها نجوم من ياقوت أصفر وياقوت أحمر، ضوءها قد ملأ الكون. فلما رأى ذلك أعجبه، ففتح أحد البابين، فإذا هو بمدينة لم ير الراؤين مثلها قط وإذا هو بقصور معلقة تحتها أعمدة من زهرج وياقوت، وفوق كل قصر منها غرف مبنية بالذهب والفضة واللؤلؤ والياقوت والزبرجد، على كل باب من أبواب تلك القصور مصراع باب تلك المدينة، وقد فرشت تلك القصور باللؤلؤ وبنادق المسك والزعفران. فلما رأى ذلك، ولم ير هناك أحداً أخذه الفزع. ثم إنه نظر إلى الأتفة، فإذا في كل زقاق منها أشجار قد أثمرت، وتحتها أنهار تجري في قنوات من فضة أشد بياضاً من الثلج. فقال: هذه هي الجنة التي وصفها الله لعباده. والحمد لله الذي أدخلني الجنة» ثم إنه حمل من لؤلؤها وبنادق المسك والزعفران وخرج حتى ناقته فركبها، ثم إنه سار يقفواثر ناقته حتى رجع إلى اليمن، فأظهر ما كان معه وأعلم الناس بأمره، ففشا خبره حتى بلغ معاوية بن أبي سفيان.

ثم يرسل معاوية في طلبه، وعندما يأتي إليه، يختلي به ليقص عليه حكاية واقعية تلك المدينة الأسطورية. فينتاب الشك الخليفة بالرغم من أن عبدالله بن قلابة يحمل شواهد من اللؤلؤ والزعفران وبنادق المسك، يرسل الخليفة في طلب كعب الأحبار، فيعلمه هذا أن المدينة هي إرم ذات العماد، وأن الذي بناها هو شداد بن عاد، وأن مكتشفها هو رجل أحمر أشقر قصير على حاجبيه خال، يخرج في طلب إبل له في تلك الصحارى فيوقع على إرم ذات العماد «و هنا يبدأ كعب الأحبار

برواية أسطورة شداد وكيف بنى إرم بعد وفاة أخيه شديد(٢٢) على طريقة دراسي الأسطورة، يقف الربيعي عند معظم الهرطقات الأسطورية لأسطورة إرم، وذلك في معظم المصادر التاريخية، عند المسعودي وابن خلدون والتعليبي ومعظم الكتب التاريخية التي تناولتها وذلك بهدف فتح إمكانات قصوى للتأويل والحركة. ومن وجهة نظره أن أسطورة إرم ذات العماد، التي يدرجها البعض من المحدثين في باب «الإسرائيليات» إنما هي من «بقايا» معتقد عربي قديم عن الحنين إلى الجنة. ومن وجهة نظر الربيعي أن حكاية عبد الله بن قلابة مع الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان، وكذلك أسطورة شداد بن عاد وكيف بنى إرم ذات العماد وكما يرويها كعب الأحبار للخليفة الأموي، تكشف عن سعي حثيث من قبل الخليفة الأموي لامتلاك سر المدينة الضائعة، لنقل المدينة الجنة والمدينة الكنز واللغز معا، يقول الربيعي «امتلاك» سر المدينة، احتكاره، هو ما يبدو هدفاً حقيقياً، فما دامت المدينة تشكل لغزاً سرّاً عصياً على الفهم وبعيداً عن التناول، فإن الملك (الخليفة كذلك) سوف يسعى وراءه وإن تطلب الأمر «تظاهرة مسلحة» كما هو الحال مع شداد، الذي أرغم ملوك الأرض قاطبة على الإذعان لأمره بتسليم ما لديهم من المعادن الثمينة، وهو ما يبدو أنه المحرك غير المرئي وراء تسيير قافلة من الإبل المحملة بالرجال المسلحين بدلاً من البضائع. هاتان الأسطورتان تقولان شيئاً محدداً عن المكبوت في الخطاب الأسطوري، فالملك قد لا يجد مناصاً لأجل بلوغ المدينة، امتلاك سرها، من استعارة أدوات اليبودي، التي تمكن بواسطتها من الاتصال بالماضي ومعركة اللغز». (٢٣) من هنا يرى الربيعي ذلك التنافس المحموم بين الخليفة وذلك الأعرابي، فالخليفة يدحض مزاعم ابن قلابة، ولكنه في الوقت نفسه يريد منه أن يطلعه على اللغز، على السر، ولكن أحيمر عاد هذا، يأتي بشواهد من الزمن الميثولوجي، فلقد دخل هذا الزمن، تسرب إليه على غفلة من الناس وأصبح جزءاً منه، وقد يكون هذا هو هدف الخليفة وهدف الناس جميعاً، العيش في الزمن الميثولوجي وفي رحاب الجنة بدلاً من التيه في صحراء الحاضر. وهذا ما يفعله ابن قلابة، إنه وهو اليبودي الذي يطلب أثراً لإبله،

يتجه بكل حنينه نحو «مدينة أسطورية»، يشعر حيالها بأنها مكانة الأول، وطفولته الأولى والبعيدة، أما بالنسبة للخليفة، فهو لا يريد أن يشاركه أحد في معرفة سر المدينة، فالسر تاريخاً حكر على السلطة حتى لو كان الآخر يملك كل الدلائل خاصة إذا كان سر المدينة، المدينة التي تفوح مسكا وزعفرانا، وحيث يطمح الملك باستمرار إلى بنائها على غرار النموذج الميثولوجي الكوني، وهذا هو سر جميع المدن القديمة في العالم والتي تتقوّل عنها الميثولوجيات القديمة أنها بنيت وفق أنموذج كوني وجد في السماء قبل أن يوجد في الأرض، وتذهب إحدى الحكايات / الأساطير وعلى سبيل المثال إلى القول بأن إرم هي تدمر، وإنما هي من صنع قوي خارقة، نسبها العرب إلى الجن.

لا يكفي الربيعة وكما أسلفت في الوقوف عند إرم، بل يتعداها إلى أسطورة ماثلة تقول: إن إعرابياً اسمه «الأكيدر» من بلدة قرب عين التمر في العراق تسمى «دومة» ذهب لزيارة أخواله من بني كلب في أطراف الشام، فبينما هو يسير في بعض الطريق إذ ظهرت له مدينة مهذمة مطمورة في الرمال، لم يبق إلا بعض جدرانها وكانت مبنية بأرض تسمى الجندل (حجارة الجبل) فقام الأكيدر بإعادة بناء المدينة وغرس فيها الأشجار وسماها (دومة الجندل). هنا يتساءل الربيعة: ما هو المغزى الذي ينطوي عليه هذا التكرار في إيقاع الأسطورة ذاته، إنشاء مدينة في قلب الصحراء أو العثور عليها مطمورة في الرمال، ودائماً ثمة أعرابي (وعلى العكس ما ظن ابن خلدون من أن الأعراب أهل عبث وانتهاج)، ولسبب عرضي تماماً، يقوم ببثها إلى الحياة.

ما يصل إليه الربيعة في خاتمة كتابه المميز، وفي مغامراته المستمرة لفك لغز المدينة في الأسطورة العربية هو أن البحث عن إرم قد يتجاوز، بالفعل، حدود النص المقدس، أو مغزى أسطورة من الأساطير العربية القديمة، وقد يتطلب تكراراً رمزياً للفعل ذاته: الخروج إلى «الصحراء» والسعي وراء إيل ضالة، أي تكرار للمغامرة نفسها، بوسائل أخرى (٢٤)، وتزعّم والقول للربيعة أن هذه المغامرة تحمل في طياتها وعد المتعة والمعرفة بأن واحد، ونقول وعد الحلم ببناء المدينة الفاضلة؟ والأهم إعادة اعتبار للعجائبي والأسطوري،

لذلك الخيرة العجائبية الحية، وذلك الابن الضال (أي الأسطوري والعجائبي) الذي يهدده أبوه المعمد بالمادوية التاريخية بالخصي وعدم الاعتراف به بحجة أنه ابن سفاح من شأن حضوره أن يلوّث قناعنا العقلية الراسخة، ومرات أنه من عالم للعقل المستقل على حد تعبير الجابري.

الهوامش والمراجع:

- ١- حسن قبسي، القفر والهوامش (بهرت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥) ص ١٢٢ وكذلك ص ١٢٣
- ٢- في مقال له في روز اليوسف، ١٨ كانون الثاني / يناير ١٩٩٩ دعا القفني إلى إعادة كتابة التاريخ القفني لصور تاريخ مصر العروبية والقبطية) بعدوا عن تاريخ العراة إلى العرب المسلمين، وإلى طرح التاريخ الإسلامي جانباً باعتباره «تاريخ جماعات متشظية من قبائل عربية بلا تاريخ، وإلى اعتبار هذا التاريخ «تاريخ احتلال» لمصر، وإلى القطعية مع عقلية العرب الغزاة» وإلى اعتبار الرئيس المصري حسني مبارك الممثل الشرعي لثجونس الثالث أكثرهم مثلاً لعمد بن عبد العزيز ؟
- ٣- هذا ما كتبه حسن حنفي في خاتمة الكتاب وما كتبه نصر حامد أبو زيد، ص ٢٧٩-٢٨٠ ضمن كتاب «الأسطورة والنزاع»
- ٤- هذا ما يذكّره القفني في مقابله المنشورة في جريدة القدس ٩/١ أيلول / سبتمبر ١٩٩٧، لآوري المقابلة مجدي حسين.
- ٥- سيد القفني، الأسطورة والتراث (القاهرة، دار سينما للنشر، والصقر العربي للإبداع في ليماسول، ١٩٩٢) ص ٢١
- ٦- محمد أركون، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ترجمة هشام صالح (بهرت، مركز الإنماء القومي، ١٩٨٦)
- ٧- سيد القفني، الأسطورة والتراث، ص ٢٠٥
- ٨- المصدر نفسه، ص ٢٢٢
- ٩- سيد القفني، مقاله المنشور في روز اليوسف ١٨/١٢/١٩٩٩م
- ١٠- سيد القفني، الأسطورة والتراث، ص ٤٣
- ١١- المصدر نفسه ص ٢٩-٤٠
- ١٢- المصدر نفسه ص ٤٠
- ١٣- المصدر نفسه ص ٤٢
- ١٤- المصدر نفسه، ص ١١٢، في كتابه الموسوم بهدانة البدائيين في نظريات الإنسان، يعلق الأناسي البريطاني إيفانز برنشارد على أخطاء فريد في الطوطم والتأليه بقوله: إن فريد بروي لنا حكاية لا يسمح لنفسه بروايتها إلا أن تبان في من نوافذ الزمان، إذ ليس ثمة أي دليل يؤيد ما لكن يوسعا أن نقول إنها حكاية تفسانية وصحجية، بالعنصر الذي تكون فيه الأسطورة صهيبة، رغم أنها غير مقبولة حرفياً من المادية التاريخية. كان بامكان - فالمكانية تبدأ قصص الجنيات - هي الزمان الذي كان البشر يشعرون القربة إلى حد ما كان هناك ذكر يمارس سطوته إلح من الحكاية الفريدية الكتاب ترجمة حسن قبسي وصدر عن دار الثقافة ١٩٨٦
- ١٥- سيد القفني، المصدر السابق، ص ١١٢
- ١٦- لصال الربيعة، الفطيان والعرض ربطة المني سليمان إلى اليمن (بهرت، رياض الريس للنشر والكتاب، ١٩٩٦) ص ١٢
- ١٧- المصدر نفسه، ص ١٢
- ١٨- المصدر نفسه، ص ٢٠
- ١٩- المصدر نفسه، ص ٢٠
- ٢٠- المصدر نفسه، ص ٢٠
- ٢١- فاضل الربيعة، إرم ذات العماد من مكة إلى أورشليم، البحث عن الجنية (بهرت، رياض الريس للنشر والكتاب، ٢٠٠٠) ص ١٣
- ٢٢- المصدر نفسه، ص ٢٥-٣٢
- ٢٣- المصدر نفسه، ص ٤١
- ٢٤- المصدر نفسه، ص ٤١

«سيدي وحببي» لهدى بركات من الشجن الغنائي إلى التركيب الموضوعي

أحمد المديني *

في السردى ومقتضاه

نحتاج دائما أن نتساءل ، التساؤل المرتبط بقلق المعرفة ،
طبعا . عن الأسس التي تنهض عليها الأجناس الأدبية ،
لا من أجل تفكيكها نظريا ، مرة أخرى ، وليس لصنع
خرائط جمالية ذهنية ننظم فيها سيرة الجنس الأدبي
وسنن تدبيره ، فإن تلك عملية موكولة إلى الدرس الأدبي ،
والنقد المتعين به تخصيصا ، إن مدعاة التساؤل من
وجهة نظرنا ، وفي السبيل الذي سنذهب فيه ، قرينة
بمنهجية ، لنقل ببساطة بطريقة وشاغل قراءة لا تكتفيان
عادة بالتلقي الحيادي أو العابر ، بل يحفزهما الفضول
لإعادة العمل إلى جذوره بغية إعادة تركيبه ، بما يكشف
أصله وفصله ، وخطط اللعب الراسمة له بالأدوات
المختلفة لهذا اللعب .

نظن أنه لا يوجد - مثل الرواية - جنس أدبي قادر
بمكوناته ، ورواه ، وطرائق بنائه الفنية ، ويعد ذلك الأنساق
الناظمة له ، على توليد الأسئلة المتصلة بنشوء العملية
الإبداعية وتجديدها لفهم متواصل للعمل الأدبي ، وللفحص
أوليات اشتغاله : هذه التي ينبغي أن نعتبر القارئ ، ومن
باب أولى الدارس ، شريكا للكاتب في ضبطها ورسم خط
مسارها . ذلك أن الجنس الأدبي - لكن الرواية في حالتنا -
إذا كان هو تاريخ بنائه من داخل التجربة الإبداعية . ومن
ثم انتظامه في حلقاتها وشجرة الأنساب الكبرى التي
سيلتحق بها وإن استطاع أن يعد نسبها ، فهو في الآن عينه

تختار بركات

تأسيس عالم

مسرودها الجديد

على عماد

الطفولة ، العتبة

الأولى للبكارة

ومساحة البياض

الأولى التي لم

تشبها شائبة ،

ولم يمسسها

ضير بـ

لتنقل تدريجيا

إلى خطوات

الألم في درب

التجربة .

* روائي ونقاد من المغرب

تاريخ قراءته وسيروورة تأويله تصنع من العمل الضعيف، وتلقحه بطاقة إنجاب التعدد. وهذا هو الفهم الأنسب لمقولة «العمل المفتوح» التي قرئت كنسق لتعدد التجنيس المنبني على انزياحات النص واختراقاته، وفق تصور معلوم في تاريخ النقد الأدبي الحديث. بإيطاليا تحديدًا، بينما يغفل بعض أهل الفهم منظور «مكتبة بابل» البورخيسي، من جهة، والتدخل الحاسم لإروالية القراءة المركبة. ذلك المختبر الهرمونيقي الخطير. بوصفها أداة حاسمة في إنجاز العمل الأدبي للوصول به إلى اكتماله، لو صح له ذلك، وفي الحد الأدنى، من باب المفارقة، إفساد براءة تلقفه، فضلًا عن حسن نواياه المزعومة.

من نافلة القول أن الاندراج في سياق هذه المقاربة يتطلب، علاوة على الوعي بالنقد، نصوصًا مؤهلة ويتأهل بها. إننا كثيرًا ما نتحدث عن الأدب، عن الشعر والرواية، بإطلاق، والحال أنه لا توجد في النهاية إلا نصوص مفردة بها وعلى هدي تكوينها وينضجها الإبداعي تبني نظرية الأدب، فيما يهتم بتاريخ الأدب بالكلم إلى ما لا نهاية. من المفيد أن نستحضر هذا الطرح الذي هو أبعد مما يكون عن الانتقائية بقدر ما يعتبر الأدب زبدة وشرذات، وهو ما كان النقد الأدبي عند العرب في القرنين الثاني والثالث الهجري سابقًا إليه، ولا عجب أن يبني غريماش، بعد قرون مديدة عن هذا النقد، نظريته السيميائية. العاملة باختيار قصة واحدة لمويسان، «صديقان»، كأنها الأدب كله، وإنها كذلك. وليس الذوق الذي لم يعد مقياسًا أبدًا، اتصل بالاستحسان أو النفور، ما يجيز التأهيل، ومن ضربه أي رغبة غنوية، مدعية وملحاح. والتقليد مهما تقيد بالقواعد وإقتفى الأثر، لا ولا الاستعداد من المبدول المجاري لذوق عام آخر، أضف إلى هذا حتى الالتزام باشتراطات من طبيعة سوسيو ثقافية، وأخرى تروجها ما يشبه «النحل» والحلقات النقدية وما في حكمها: إن ذلك كله زيد يذهب جفاء، أما الأدب الذي ينفع الناس، طبعًا بالجمال ونظام الفن وتديبر حزن الوجود، فهذا يمكث في الأرض، أي في التاريخ العريق لشجرة الإبداع الإنسانية.

ليس مثل الرواية ما يجيز هذا التصور، الذي نعتبره محك تأهيل الآداب وصعودها في مراقبي تضجها أو

بقائها تراوح رقعة التعلم والمستنسخ. ونحن نرى في مجافاته أو الإشاحة عنه بالدوران في المتاهات «المحلية» التي لا تنضي إلى أي منفذ، أو إعلان التعلق بوحدة من «الصراعات» التي ليست لها، بالطبع، أي علاقة بالأدب، أي بالكلام المنشئ ذي النسق التعبيري بجمالياته المخصوصة، لا أكثر من تصريح بالنوايا: نقول إن في هذا، ونظير له وفيه، ما يحوق قدرتنا في كتابتنا الأدبية العربية الحديثة عن وضع تجربتنا التاريخية والإنسانية في القوالب والهياكل المؤهلة لها تعبيريًا بدون تحفظ أو خوف على صحة التواتر النسبي إلى تلك الشجرة المعلومة، من نحو، وهو، أيضًا، ما جعلنا نتخبط، إلى ما لانهاية، في تجريبية نظرية تسعى، على الأغلب، للانتماء إلى نهايات التحليل النقدي أو الإلتحاق بها متغافلة عن المقدمات، متعيشة على سقط المتاع النقدي، الذي لا يستطيع تأسيس أي تقاليد أو أن تعترف به هذه، ولذا يظل يراوح مكانه، ومعه ينقي بعيدا عن طرح الأسئلة الأم، أي تلك التي تنجب. تنتج النص، تؤسس الجنس الأدبي وتعيد، منذ أمس واليوم، وغدا، من نحو آخر.

ليس ما نلعم حكم قيمة، بقدر ما هو استفزاز مقصود بمثابة دعوة لآخرى للانتباه إلى وجود متن أدبي عربي حديث، محدث وحداثي، أيضًا، تتصافر فيه كل أسباب المعقولة والتعبيرية، هو المتن الروائي المتشكل الآن ترانًا، والذي غدا بوسعنا تصنيفه وقراءته كتران، وهذه أعلى رتبة يمكن أن يصل إليها الأدب لاصطفاه حدثته لا اعتماد هنا بالضرورة على الكم المتراكم حتى وإن مثل المضمار المادي كمواد خام هي جماع ما يكتب في جنس أدبي، فالترانك شرط وجود المتن ولا يفتي حتمًا بأصالة النوع، ومن ورائه بجدارة الكيف. النوع نصوص مؤسسة، تنسم بخصائص الجنس الأدبي، أولًا، لتنتقل إلى اختبار واجتهاد خصائصها، المستقلة والرافدة في أن، مكونة بذلك تراكمًا موسومًا بها هو المعتمد لدى الباحثين في نحت ملامح التيارات والمراحل والقطائع التي يحدثها الروائيون الموهوبون، المجددون. الآخرون وجدوا ويوجدون حتمًا بحكم إصداراتهم، فهذا فعل ما في ذلك شك، لكن التاريخ الأدبي شيء آخر، قل إن مقاييسه

اجتماعي، من غير شك، ومناخ ثقافي مركّب، سواء كان الارتباط به بالسلب أو الإيجاب أو الحياد. وهو في الكتابة يأخذ ضرورة معنى الانتساب إلى تقاليد معينة وملزمة في الأدب بدونها لا يستقيم القول، على الأقل في بداياته، وليس لهذا علاقة بالتقليد ولا بالتجديد. وفي حال إنتاج روائي يبنّيه أو مصدره لبناني يأخذ المعين مدلوله المباشر المتمثل في ما التقى الاصطلاح اللبناني إجمالاً على تسميته بـ«الحرب الأهلية»؛ هذه التي بسبب طولها الزمني، وجذورها، وتدايقاتها، وامتداداتها، باتت تشكل حياة بأكملها، رغم أنها النقيض في معناها فهي الحياة الوحيدة الممكنة. الدليل على ذلك أن عشرات النصوص الروائية لا بدت بها، واتخذتها فضاء وموضوعاً ولم تتفلس تلك الحياة إلا بشخوصها ومصانيرهم، حية بقيت أو إلى الغناء آلت.

الوجه الثاني في هذا الانتماء هو الإدراك الطبيعي والواعي في أن بانه لا توجد حياة أخرى مبدولة، أو ممكنة، كما نسميها، إلا ما شكّل الأوضاع الذاتية والعلاقات الاجتماعية والإنسانية في أتون زمن الحرب، هي وحدها أو ما يقع على هامشها، لا غيرها. ما ينعكس، ألبا وتلقائياً، على الرواية والمشتغل بها، وذلك بتفكيك التهمة المسببة، وإطراح بدايتها شبه المبتدلة، بحكم أنها صارت على كل الألسنة وحبراً لأي قلم؛ نعتي توصيف وتصنيف «رواية الحرب». كأنه يمكن أن يوجد شيء أو شأن آخر في زمن لا اسم له إلا الحرب. نحن نعلم أن النقد الأدبي السوسولوجي، البنيوي التكويني منه أو العام، معني بإثارة مثل هذه القضايا، لكن مشكلته، وقد قرأنا بعضه في أبحاث جامعية لبنانية منشورة ومرونة، أو في التعليقات الصحفية، أنه اختزالي ومصادر للمطلوب؛ النص لديه شفيق لمسبقات لا أقل ولا أكثر، ورؤية العالم التي هي المكون المركزي تتعثر في تشكيلة من العناوين «الموضوعاتية» باعتبارها مادة النص وعالمه ودلالاته، كما لو تعلق الأمر بأصناف من الطعام في مائدة واحدة، فيما للرؤية ليست للعرض وإنما هي الكمون، وهي حتماً ليست فردية بل جماعية أو على الأقل تصور مجمع عن واقع كلي، مركب.

ونرى الوجه الثالث لأطروحة الانتماء العام، نابعاً نوعاً

ومجال نشاطه أكبر من أن يحصر في فعل واحد، وأصغر، أيضاً، من أن تعثر عليه ضمن مساحة شاسعة من سهول وغابات القول الأدبي أو ما في حكمها، ما يحتم رسم دليل سير ومعجم رموز وعلامات وأيقونات. وبما أن الأدب الغربي، الرواية الغربية أضحت تراثاً، أي أنها حدثت منذ لحظة ولادتها، فهي تتوفر حقا على هذه العدة. يتصلح بها الكاتب والدارس والمعلق العابر، وزاد لقارئ لا يقبل أن يذهب إلى الغابة ويلقى نفسه هائماً على وجهه. أعني كما يذهب القارئ العربي الذي تراه في كل مرة وكأنه يكتشف الأدب للمرة الأولى، ويتعلم الرواية دراسة أو هواية في غياب الدليل. لا لتعذر وجوده، فهو ممكن دائماً، ويحتاج إلي إعداده باستخراجه من ركام تاريخ الأدب، والتخلي عن تلك القسمة الاصطناعية بين قديم وحديث، دعك من سجن النصوص في شرنقة الأدب الوطني، القومي، بالانتقال إلى البحث عن أدبيته، أدبية ذات اتجاهين: واحد أفقي، تتكون به الرواية، مثلاً، وتتجاوز في سياق التاريخ والانتباه العامين، وثن عمودي، هو السيرة والصور الشخصية للنص وصاحبه، وعليها المعول.

كأن نقول، مثلاً، إننا سنتحدث، سندرس الرواية العربية، وهذه الرواية كما كتبت في بيئة اجتماعية وثقافية هي لبنان. نفسها التي تغلي بالتغيرات والأساليب، وتحتل فيها تيمات كبرى حيزاً كاملاً باعتبارها مناط الصراع السياسي والاجتماعي، وكل ما يكتب يتجأر حولها. لكن في قلبها، ومن حيث تتنازل إما «شعراً» أو بكيفية هجينة روايات تفرض نفسها على الواقع الأدبي، بحكم انتمائها إلى التسمية السائدة أو ابتزازاً، استطاع أفراد قليلون، والأصيل قليل دائماً، أن يجعلوا من رواياتهم مدمك النص الذي يصنع صيرورته الخاصة بعد أن انبثق من الرحم العام ضمن رؤية سوسولوجية مشتركة، وباستخدام الأدوات التعبيرية المتاحة للجميع. إلى هؤلاء تنتمي هدى بركات وتأتي في صدارتهم، ولكل انتماء، بطبيعة الحال شروط ومحددات. يأتي في أولها أن يتمتع الكاتب من معين عام قبل أن يصبح له مثل ذو مذاق، ذلك أن الصفات تكتسب بعد الموروثات، وهذه عماد كل من يشي في درب إبداع مفترض، سواء تعلمها في الطريق أو نضحت في ثمار محصلة التجربة. والمعين العام وضع

ما عن سابقه، من الانحياز شبه الكلي للرواية العربية في لبنان، خلال الفترة المشمولة بهذه الدراسة، إلى موضوع الحرب أو مادته أو ظلالها؛ هو انحياز مسبق، غير مفكر فيه بالضرورة. صحيح، كما قلنا، بأن الحياة انقلبت حربا كلها، ولكن الأدب لا يعرف عادة الانقلاب في رواه وأشكاله بين عشية وضحاها، ولذا تصبح الكتابة هنا انحرافا في الواقع لا صوغا، بالضرورة، للأدب، وتأكيذا آخر لمعقولة الواقعية في حدها الحرفي. في بيانات أخرى يسمى هذا أدب المقاومة، كما نعرف عن أدب المقاومة الفلسطينية، القريب منا زمنيا وجغرافيا والتزاما ووجدانا، طبعاً. أو في أدب غربية، فرنسية وإسبانية وسوفييتية، وهي كلها لا تؤخذ على محمل الإبداع بقدر ما تصنف تعبيراً عن موقف أدبي في ظرف تاريخي؛ موقف الدلالة الواقعية تنمهي مع الحدث مناط القول. لكن، فهو موقف اللقاء المشترك، ذلك الذي يغدو منعطف افتراق المواقف وانطلاقها بعد ذلك في كل اتجاه.

ورابع الوجود، وليس آخرها، للانتماء العام، أن يحس الكاتب بوجوده نداً بين أُنْدَاد، مستعداً طاقته وجذوة إبداعه من ذاته فيما هو يعيش ويتحرك في المشهد العمومي للحياة. إنها خاصية أخرى تدخل بها هدى بركات في المدار الجسمي لجعلها بمعاناته، وثقافته، والصراعات المحتمة في زمانه، قول أن ينفرد كل طائر بتفريده: هذا الذي يحقق انتماءه إلى الموسيقى العظمى للوجود، وبدونها لا يكون. وهي كائنة، لا بصفتها الأنثوية في الطبيعة، ولا بابتزاز الإحالات المستحقة أو العسفية لهذا المرجع. إنها امرأة تكتب، لا أنثى كاتبة، ولا تبيع لنفسها ولا لأي متلق أن يصنفها في تلك الخانة الاستهوانية اللا نقدية المسماة «الأدب النسوي»، يتلهى بها بعض النقاد الذين اغتدوا كل مشروع نقدي، وغالباً ما تلوذ بها مغشوشات الموهبة، واللواتي يستعملن الأدب كما تستعمل الحلي الزائفة لاستجداء اعتراف قسري لا يصمد مع الزمن. وبالطبع، فلا مجال هنا، للحديث عن الحساسية الأنثوية وملاحمها في الإبداع وما شاكل، ما لا يسمن ولا يغني في أي تحليل سديد.

أضحي بوسعنا الآن، وقد انتهينا من هذه الوجوه، الإنتقال طوعاً وانقياداً إلى ما يمكن اعتباره قطب الرحى

في تجربة كل كاتب، وهو ثابت ما ينفك يرسخ عند هدى بركات يصنع قطبها. ذكرنا سابقاً بأن الكاتب، الروائي في خطتنا، لا بد له أن ينتسب إلى شجرة الأدب العامة بمؤهلات معلومة، وما ذلك عليه بهين، فكيف لو ارتهن تحقيق جوهر هويته بأن يوفر لكتابه «حالتها المدنية» و«دفتر تملأتهما» الخاصين بها هنا حيث نستطيع الغرف من اللبغ والوصول إلى المصب، تدفعنا ربح السرد الرّخاء في المجرى الدافق بهنهما. وقد تحقق لمن أضحكت الحجر بعض هذا وما يمتد. ومن حسن مجتوحي القراءة النقدية لعمل هذه الروائية أن يجد أمامه هذا المعطى المركزي، ملقى كثافة تجربة وسيرة كتابة، فليس أصعب من معالجة خطة نصية ناشئة، كما ليس أكثر خطراً وخطراً على الدارس، وعلى الناقد، من اجتزاء نص واحد بمعزل عن إنتاج صاحبه. لا بغرض التاريخ، ولا التتبع التيمهي، ولا رصده مراحل التطور الفني لمجمل نتاجه (كدا): ذلك كله يتأتى لنا رسم خطوطه البهائية في خريطة موازنة بمهارات قرائية متداولة، وإنما لأن العمل الواحد، المفرد، لا بد أن يتعدد، وهو يحتاج إلى ذلك في سلسلة النسب المتواشجة، الشرعية، للعمل الكبير. ومما لا ريب فيه أن القراءة النصية الحرفية، السيميائية، مثلاً، في غنى عن هذا المسلك لأن الأمر ببساطة قرين أساساً منذ البداية باختيار منهجي. الاختيار ذاته الذي يملئ فروضه، ويلزم الدارس لدى تبينه بأن يخضع التلقي - وهي حالنا هنا، كما ينهي التوكيد - لوقوع العمل المدروس في سلسلة نسب نصية تنحو إلى الأدبية الروائية، وليس إلى الأدب الروائي، عموماً، بما أن كاتبته باتت تستند على ثراث، وتقدر المتلقين بفعلها، بحكم نزوعها الحقيقي أو الإيهامي لإحداث القطعية مع «تراثها»، من أجل الرواية دانها.

في المتن وتبعاته

على الرغم من تعييننا لرواية واحدة للكاتبة مؤثرة في «سيدة وجيبتي» (بيروت - دار النهار - ٢٠٠٤)، فإننا نقصد متناً كاملاً، ونحتاج للتعامل معه بوصفه كذلك، ومن هنا تأتي أرجحية مقولة الثراث الشخصي عندنا. يعرف قاموس روبري الفرنسي المتن بأنه: «مجموعة قطع، أو وثائق تخص موضوعاً واحداً»، وبالتالي بما أن

شأن الرواية جنس أدبي تعتمل فيه جملة مكونات، الموضوع أحدها لا واحدهما فإن المتن البركاني يشمل عندئذ على مجموع الروايات التي أنشأتها صاحبتها، والعمل المعلنون قطعة منه. إنني والقارئ، إذن، مدعوون لاستحضاره ووضعه أمام أعيننا وهو غائب فيما نحن نقرأ شاهدا، وبدون ذلك تكون القراءة تجزئية والتحليل مبتسرا. طبعنا نحن نستدعي قارئنا مواظبا، لا هاويا أو متصفحاً، تماماً كعاملنا مع المتن الذي لا ينجزه أي منشئ-هاو أو واضع بضع حكايات. بهذا التنبه لنستحضر علون نعددها أساسين لهدى بركات : «أهل الهوى» (د. ن. ١٩٩٢) و«حارات المياه» (١٩٩٨). يعتبر الروائي الألماني بروخ أن أفضل طريقة لفهم ظاهرة هي بمقارنتها بغيرها طبعاً. لكن هل تجوز المقارنة في سياق متن واحد، خاصة إذا كنا نؤمن بوجود رؤية كلية يمتع منها العمل ويظهرها في القطع المتواترة. يعلمنا الأدب المقارن الذي برع فيه الألمان تمديداً أنك تحتاج في هذا المضمار، أول شيء، إلى مادتين أوغصرتين أجبنين عن بعضهما أو لا يثبت المطلوب. لكن، لا شيء يمتنع من استخدام مفهوم المقارنة إجرائياً، وخاصة إذا كانت الرواية مناهل الدرس ستجلبنا، بأسلوبيتها، وهيكلتها، وطريقة تجنيس الجنس الأدبي فيها، إلى نموذج يختلف عنها وتكاد تنكره، ويبرز وجه التماثل والتضاد سيصبح فهم ظاهرة المتن، ومنع العمل المخصوص، أفضل.

تنسب الروايتان الأوليان إلى فضاء الحرب اللينانية المشتهرة باسمها المعلوم، وعالمها يصنع في هذا الفضاء كما تنسج علاقاتها ومصانرها ضمنه. هذه معلومات مبدولة في الطريق عن كل رواية ارتبطت بهذا الزمن وحديثه. إن للحرب اللينانية الآن خزانها الأدبية، والروائية في قلبها، ولا نعلم إذا تم توثيقها وأرشفتها على الوجه المطلوب مما سيضيف، في الحقيقة، من جوانب عدة، نظن الموضوع والأزمات المرصودة في أساسها. سيكون هاما، من نحو آخر، بالغ الأهمية للذين يحشرون أنفسهم أبعد من الحفر السوسيولوجي أن يمتحنوا النصوص بعد أن عبرت اللحظة التاريخية المأزومة المسوقة لها تيمياء وموضوعياً، ولم لا وجدانيا وفيها كثير مفرط في العنن والقياسي، مخمور باليس الفجائعي حتى النخاع، بما

يجعلها أقرب إلى بكائيات ومرثيات رثة في شكل لوحات وسرديات مثقافتة، منها إلى روايات. إن ما يزول بزوال الموضوع يلتحق بالتاريخ، وتكون له قيمة الشهادة *magie le temoig* وما تكمن فيه هاتان السنادتان وقد وقف على قاعدتهما يلتصم الذرى الأخرى، فقد أدرك مرماه: الرواية من غير شك، لا يوجد هنا تبجيل ولا مفاضلة، ولكن حديث في صميم الأدب بما أنه يمتلك أدواته المستقلة لصوغ العالم، ولتدبير الحزن والفرح فيه على السواء.

«سبدي وحبيبي» هي الفصيل، بحكم إثباتها أن السابق عليها باق روايتها، تعبيراً أدبياً فوق أنه سجل تاريخي بعينه، يشترط به اللاحق وبه يدعم، أيضاً، أدبيته الخاصة. في هذا الترابط الجدلي تكمن الخاصية الفنية لسرديات هدى بركات بتعينها في سلسلة متواليات حكاكية يتقوى بناؤها وعالمها، كما تكافئ شجونها، بتضعيف عوالمها، وتنوع أنوية - جمع نواة - الصراع فيها لتلتقط دوماً أنا ساردة، منطلق بؤرة الخلق والدمار والتلف، ومنتهى الألفة المنسجمة بالتنغم اللازم الذي يحتاج إليه أي تعبير فني يروم قول المأساوي ولا يسقط في الابتدال. وتتجلى الخاصية الثانية الأساس في هذا المنحى في كتابة تنزع إلى النقص - وهو ضرب من النقد - الذاتي لأسلوبها لكي لا يستقر في أسلوبه ويستمر في توتر لا يتقطع بتفاعل مع التوتر الدرامي الذي يصنعه الروائي بحبكته ومنوال حكيه. ما من شك أننا مع سرد يتميز بانتقالاته المريكة، القلقة، والتي قد لا تكون محكمة دائماً وهي ترصد من جهة المتلقي غير السلسبي، أي المشترك في نشاط قراءة النص أو إعادة كتابته من زاوية وإليات التلقي. ما يقودنا إلى خاصية ثالثة مناطها في كون تواتر النقص يؤدي إلى تعدد مستويات السرد بحسب الأدوار التي ينغصها بين حكي، ووصف، وحوار، ومونولوج داخلي، أو وفق التلال الذي تنطوي عليه كل متوالية سردية وأداة على حدة. سنستقرئ حتماً الخاصية الرابعة لهذه الكتابة المطروحة أسلوبياً على مستويي التنوع والتفاوت الباحثين عن الانسجام طورا، والمفتقرتين له طورا آخر، فنيا طبعاً. إنه في الواقع تذبذب في عملية تبشير السرد بحسب موقع السارد. وبخلاف لما ينص عليه النحو السرداني - ذي التطبيقات المدرسية الآن - فإننا

نذهب إلى أن فعل التأثير ليس شكليا البتة، قارئانه من وجهة نظر جان بويون أو عالجناء وفق توزيع جيرار جينيت ؛ عندنا، بالإضافة إلى الترسيمات المعلومة، أنه دال على مدلول متعلق برؤية وعالم السرد، و«إيديولوجيته»، لو شئنا، كناظم قولي في هذا المحفل السردى أو ذاك. وكلما تعددت المحافل تناسلت منها المستويات، وفيها على الدوام تقريبا تمفصل بين الذات والمجال الذي تتحرك - يمكن تسميته موضوعا من باب التبسيط - وهما محوران يتغذيان من بعضهما في كلا الروايتين، صنيع دودة ماروي فارغاس يوحسا بصاحبها، فينطق منهما محور ثالث هو طقس أو روح اللذويت الذي

تمارسه الكاتبة على عملها، تستقر بقناع السارد أو أتى منداحا في بوح الشخصيات تنضج تحت هول قوة عاتية . الحرب، طبعاً . وينشطر مصيرها بعيداً عن أي اختيار.

ليس اللذويت مهيمنة وحسب في الفعل السردى لهدى بركات، بل هو موسيقى الرواية، أو إنه الإيقاع الدفين يسري في أوصال العمل من البداية إلى النهاية به تحصل الرواية على استحقاقها أو لا تكون. حين يخفت هذا الإيقاع ينقلب السرد إلى نثر مهتذل مقصود للحياة اليومية، ذلك أن السرد الروائي كأسلوب كتابة جاء لتحقيق هذا الهدف مع التبدل الجوهرى الذي اعترى البنيات الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع الغربى، أي انقلاباً على روح الملحمة وتعبيرها، كما تتبنى ذلك الأطروحة اللوكانشية الشهيرة. أما حين يعلو فإنها الغنائية عندئذ ما يبسط سيادته (LE LYRISME)، الشيء الذي

قد يدفعنا إلى التساؤل عن مدى تجاوب هذا الأسلوب، هذا الإيقاع، مع سرد مبثّر حول الحرب وشخصها وجنونها، من جهة، وعمّا إذا كان هذا المنزع لا يؤهل حقاً لإنشاء أعمال موضوعية قادرة على الارتفاع فوق النثر الذاتي، البوحي، الاعترافى، الشعري إجمالاً، واستيعابه في رواية تصهر المقياس الاستيطقي والمفهوم الوجودي في لحة واحدة، من جهة أخرى. رب قائل : ألا يعد كلامنا معادلاً للقول بأشكال ما قبل -روائية، ويُنظر إليه بمثابة تصنيف، بل وترتيب قدحى، ما قد يشي في النهاية

بوقوعنا في تناقض مع ما أخذ عندنا درجة الاستحقاق؟ الحقيقة أنه لا ينبغي طرح هذا التفكير لا بصيغة الاستفهام، ولا التعجب، أيضاً، لأن المراد منه محاولة رسم العلامات الفازرة للسرد البركاتى، وتشخيصها عوداً على بدء، انطلاقاً من رواية «سیدی وحییبی».

ولعل أول ما يلفت النظر في هذا العمل أنه مختلف، على الأقل من حيث الظاهر، عن عمل الكاتبة برمتة، لدرجة إمكان نسبتها إلى آخر، وبالطبع فالآخر هو ما أصبحت عليه المولفة، بعد تفاعل مع الزمن، أو تعامل مع التعبير السردى، أو إحساس وفهم مغايرين لتجربة شكلت محور أعمالها السابقة، هي وزملاء لها احترقوا إنسانياً بنار تلك الحرب. ولأمر ما تفتخر بركات تأسيس عالم

مسرودها الجديد على عماد الطفولة : الغتبة الأولى للبركة ومساحة البياض الأولى التي لم تشبه شائبة، ولم يمسها ضير بعد، لتنتقل تدريجياً إلى خطوات الألم في درب التجربة، بمعنى اختبار الحياة البغيض. وليس مثل الطفولة وسيلة لصوغ الحياة في رعشاتها الأولى إلى حدود البراءة والسذاجة. فكيف والبطل. لم نعد نستخدم هذا المصطلح في السرديات، ولكن مساره الفعلى، الحكائى دوماً بطولة كاملة. يحمل إسم «ودیع» كإشارة أولى على مفارقة الوداعة التي تولد وستكبر في محيط الذئاب الذين سيحولونها إلى وحش كاسر. رغم الاستهلال الذي يظهر هذا البطل وقد تحول وقطع شوطاً في طريق مصيره، وفي البحث والفضال الخاصين اللذين سماهما خضوعاً وحباً، إلا أن

الرواية سرعان ما تطلق بدايتها الفعلية التي تستمير بها، على وجه العموم، وبارتجاجات محدودة، في سرد خطى متصاعد، إذا ما توقف في محطات الإستبطان أو المونولوج الداخلى أو بعض اللوحات وغيرها من مقتضيات حكاية ورؤية هذا العمل، فإنه ما يلبث أن يستأنف المضي على خطى كرونولوجيته تارة، وحدثيته تارة أخرى

نعتبر هذا النهج اختياريًا يظهر السرد وهو يتبلور في السنن الفني القصة التقليدية، التي تضبطها الوحدات الثلاث

«سیدی وحییبی» هي الفیصل، بحكم إبتاتها أن السابق عليها باق روائيا، تعبیرا أدبیا فوق أنه سجل تاریخی بعینه، یشرط به اللاحق وبه یدعم، أيضاً، أدبیته الخاصة.

المحكمة، كما عرضها فورستر في كتابه المرجعي عن فن القصة. هذا يمثل الاختيار إياه الإشارة الأولى المعلنة من الكاتبة عن نيتها إحداث تغيير في مسار طريقة سردها سراً، مع تتبعنا لحكاية العمل Story، ولطريقة العرض، ومن خلال الموقع المركزي الذي يحتله سارد ثابت كأي الحضور والعلم والفعل أيضاً. هو التغيير الذي يقطع مع ما انتهجته في «أهل الهوى» و«حارث المياه» والمملى، كما سترى، في ضوء تجربة من طينة مختلفة عن سمت ونفس الحبيب الجديد، لو قبلنا العبارة تجوزاً. ما لن يفوت القارئ الإيجابي أن يتوقف عنده مستحضراً ومقترفاً من فم النبع ونحن برفقته نحاول الاسترجاع فيما نبغي التقدم إلى الأمام. لعلنا طريقة شبيهة بما ذهبت إليه الكاتبة، أو بالأحرى سارد قصتها، هذه الشخصية من ورق، الذي تضيف إليه دور الشخصية الأولى الفعلية، في رحلة مركبة. لنطلع على بعض التفاصيل تجمع عناصر حكاية وعاملية وحدانية، وبالإجمال المختصر الواجب معرفته عن كل قصة حتى يفتسر لنا تتبع وفهم تحليلها الفني، فموقعها، بالذات، في خط إنتاج مؤلفها، المدار الأسلي لاهتمام هذه الدراسة.

يتكفل «وديع» عملياً بكل شيء، من البداية إلى مشارف النهاية، وهو يروي القصة بمجرياتها وأوضاع شخصياتها : بدءاً منه هو المتوهم أنه ابن عائلة موسرة فيما هي تعيش في الكفاف بدخل الأب الذي يعمل طبائخاً لدى أسرة ثرية، ومن ثم تعيش العائلة بالبقايا التي يستفيد منها آخرون مثل «أيوب» رفيق المدرسة، والذي سيحتل مساحة كبيرة من اهتمام وديع، واهتمام السرد، بما يظهره تارة مكملًا وأخرى نقياً للبهل المفترض أو الذي ينمو. إنهما معا يعيشان في فضاء المدرسة كمختبر لتربية وعلاقات من شأنها شحذ شخصية وديع ورسم توجهه في المستقبل، هي وظيفته الاجتماعية العائلية، بانتقاله من التلمذة المسالمة، الخجول إلى فتوة أو مراقبة تخلق فيها طوعاً عن المدرسة ليصنع بيده ما سيصبح مصيره الشخصي الذي سيفوقه إلى السيد والحبيب. سيختلط، أولاً، بأفراد عصابة من الفتيان يحملون جميعاً كنيات، فيبدأ واحد منهم ليصبح رئيسهم، المشرف على عمليات السرقة وبيع المخدرات، ويسرعة لـ زمنيتها، أي حديثه

وسيكولوجية، كأننا مع قصة خوارق، يعرض نفسه وقد صار «قبضاي» كاملاً بجرائم قتل، واقتتال مع عصابات، وبيع وتهريب الأسلحة، وأتباع له هو العراب الجديد، طبعا الذي لا بد له من خلية (سامية) لتكتمل الصورة. أما السيناريو فلا يكتمل إلا بانتقاله لأسباب متضاربة من محيط نشاطه العصابي، ببروت، التي لا يذكر اسمها ولا توصف معالمها إلا لاماء، ليستقر به المقام في قبرص هو وسامية في وضع الزوجة. هنا حيث تنعطف حياة وديع من رئيس وسيد إلى موظف محاسب في شركة وتابع لمن سيصبح له السيد والمعبود، سواء في شخص الشيخ الكبير صاحب الشركة، أو في صورة مديرها الجديد ذي الطباع الشاذة، حتى لا نقول الشاذ : هذا الذي سينقاد له الذئب المدجن ويمسي ظلاً له، تابعا كالجرى ومضجها من أجله بكل شيء وصولاً إلى عرضه ومضجها، بعد أن كان قد أصيب برهاب عات، وحالة فصام، وفتور همه شاملة كعلامات انقطاع عن الحياة. ثم، فجأة اختفاه غير المحدد الأسباب شأن رحيله الأول، لتتولى الزوجة المشتركة في لعبة الخديعة الكبرى مهمة إغلاق دقة رواية تبدو وكأنها منقطة منذ البداية.

نعلم أنه اختصار، بل اختزال، الهيكل العظمي للرواية لا يغني بستاناً عن قراءتها، فالتفاصيل والأجواء والخلفيات وتعبير الذات دمجاً ولحمها، وينتهي الفنية قاعدتها، ومضمونها من مرجعيتها وأفقها في آن. وهي كلها عناصر وتكوينات جذابة للقراءة والفهم والتأويل. أول ما تمنحه يسيراً هو القطع مع عالم الحرب اللبنانية مباشرة (ح ١)، والانتقال إلى ما بدا أن هذه أنجبته وغداً منقوشاً فوق جلدتها كحروب صغيرة (ح ١ أ. ب. ج. د. هـ). لا تختفي ح ١ ولا تظهر بوقاحة معا : هي إحدى مرجعيات النص وواحدة من مراهبا لفحص بعض ما أصاب الشخصيات من ندوب وانجرت إليه من أفعال. إن ح ١ لهي، أيضاً، أرضية قامت عليها ح ١ أ. ب. هـ. يعني أنها صلبة ومستقرة كواقع معطى لا جدال فيه امتلك تراكما وأنجب أكثر من واقع آخر، من حرب، هو ما يجدر بالروائي الفطن أن يقبض على جمره، فيجلبه كنار لاهماش أو هشيم. وليكن هو ذاته هشيم الحرب التي لم تترك ولم تذر، فلم يعد يتناسل منها إلا

الدمار والقتل والجريمة والخسة والغناء المادي والضياع الروحي. نحن نعتبر أن الخطوة الحاسمة في كتابة الرواية، بناء على دينامية حقيقة تاريخية ما، يبدأ من نسيانها الذي يتطلب، أولا، تبايعها النسيبي، وثانيا، إعادة بنائها وتذكرها بالكتابة، أي بالرواية. ونرى، من نحو آخر، بأن قيمة الحرب، بل الحياة التي تفرخت فيها وبها هي ما سيسرد من الآن فصاعدا، وسرده يتبلور أمامنا، في حدود اطلاعنا، عند هدى بركات، وحسن داود، ورشيد الضعيف. ليس للروائي ما يسرده حقا إلا الماضي ضمن الزمن، وهو يختار ويقطع، تماما مثلما يشطب وينقح في الصياغة، وفطنة الروائي، كما عند بركات، أن يستخرج الدرّة الكامنة في أشياء الزمن، وأن يرينا الوجه الآخر لعلته فيصبح الأوكد والأفصح. ليس الروائي مؤرخا، ومن يستوطن التاريخ أو يتخذ مصدرا أساسا ومتكئا لكتابة الرواية أو روبرتاجات في قالبها، روائي فاشل أوتاه في الطريق. الحرب (١) موجودة ووجدت، وهي البؤرة الكبرى التي يلتقي حولها جميع أطراف المحيط، هي التاريخ العام، أما الرواية فتعني، أساسا، بالتاريخ الخاص، بالجزئي الذي يصبح مركزيا، وبالجسّ الأدبي، يتجنس، وبالماضي الذي يستعاد دوما إلى الحاضر، بالصورة والكلمات.

«وديع» بعائلته (أبيه، فقط) وعلاقاته المدرسية، ونموه الإجرامى، ثم السيكيولوجي المرضي، انتقلا إلى الإمدادات العصبية الأخرى، يمثل التكوين الرومي في جسم الحرب، أي الجسم المريض أصلا. وليس أمام الروائي، شأن الطبيب، من وسيلة غير التشخيص، لا مناص. هناك من يختار الوصف، لكن بركات تستخدم ضمير المتكلم ليقول الحالة ويسرد الرواية في آن. إنه رمان صعب ما في ذلك شك، محفوف بصعوبات لا يقل الواحد فيها عن الآخر؛ فمنة طفل يتكّن ويفترض السرد أن يرسم في الآن عينه مسار وعيه وتطور ما حوله. ورغم أن السارد في ضمير المتكلم هو أكثر وظيفيا، إلا أن التماسي والطلول المتبادل بين موقعيهما لمن الدقة والحرص أن يجرى إلى أكثر من مزلق، من قبيل أن يقول الطفل ما ليس له، وقد فعل، وأن ينزلق سرد الأنا إلى بوح

أكثر من شفاف بلباس قضا، ونراه ينأى عن وظيفته ليتحول إلى خطيب مصبق. السارد موضوعي، والمتكلم بطبعه ذاتي، وقابل للموضوعية إذا أحسن التحكم فيه، أي لم يبق بدور شعري ولكن روائي؛ إنها مسألة «وزنة» بالمصطلح الموسيقي، التي هي قضية الفن كله. التراوح بين الموقعين، وبالتالي ما يأخذه السرد كوتيرة، هنا وهناك، مصدره رؤية الكاتب المكونة عن عالم مرصود في ذهنه قبل أن يصبح منسوجا لغويا ومستمدا من المكتوب.

من مآرق أو مصاعب استخدام ضمير المتكلم في «سدي وحبيبي»، أن تجد الشخصية الفاعلة نفسها وهي تشغل آلية السارد كذلك، عرضة للنمو والتحول السطحيين الذين يتحتم بالإخبار والكلمات لا بالوصف والحدث، أي ما يبدو مقنعا روائيا لا مربيا ومضغوبا كقرص مدمع أو يستدعي طول تخمين. هكذا تسلمنا الرواية - الروائي على الأصح - إلى سلسلة أفعال ناجزة بلا مقدمات مريحة، هي هشة غالبا، والقارئ لا يحتاج، هنا، إلى الحجة ولكن إلى الإيقاع والمنطق الداخليين، ينتشران كالأوردة في جسم السرد المعمول على عناصر الخبر والحدث والزمن، خاصة في رواية تنبذ من مدخلها أي نزعة تجريبية - باستثناء استهلال يعتمد الفلاش باك، وهو نهج قديم - ويتحمل فيها بطلها آلية السرد ليخبرنا ويفسر لنا، وطبعاً ليقنعنا أو نقنع بما يشبه الأطروحة، أو هذا الوضع المذهل لحب يشده إلى سيد، سوده، لا يجد له وصفا ولا معنى (ص ٧٥) ينتال في عبارات ساهبة في التجريد، ويتفلسف قد لا يكون له أي مصدر إلا عند من انتقل - نقل نفسه - من المدرسة، إلى عالم الفتوات، فعالم الجريمة في مناح الحرب الكبرى، ويجريرتها إلى المنفى فالضياع. وكيف خسر وداعته لينقلب ذنبا وزعيما دفعة واحدة، ويتفلسف بعد ذلك حول «زعامتة» هذه (ص ٨٨ و ٩٠ و ٩١ وغيرها). الحق أنه لا شيء يضاهي هذا الاختلال إلا التحول الذي يجريه وديع على نفسه قسرا وقد أصبح نهبا للخوف، للذعر، على حياته من قفلة في الحرب أكبر وأشنع منه، بيضه فاسدة في محضن عفن، فيغذي فيه

اسكيزوفرنيا بلا نظير تلاحقه إلى المنفى القبرصي حيث سيصبح خروا وشخصية عديمة الإرادة، من الرثاءة بمكان شخصية، هي بطولة، تعيش ذروتين : واحدة للصعود، وثانية للسقوط، وبين الذروتين مسار حياة مضاعفة بين حربين، وتتكشف عبرهما الأوزار والتبعات وعصاب الذات الهالك، كريشندو لسيمفونية الحرب الفاجعة. فكيف السبيل للإنغمار في هذا كله، ولا نقول فهمه، ما دام مناط الإهتمام في جنس الرواية ليس الشرح ولا الإقناع البارد، لكن التشخيص والوصف ودرامية المواقف بأي أداة يراها الكاتب أنسب، وبالحس والإفتتاح على المحتمل الذي هو أحد ألوان التخيل الذي لا بد أن يرقى إليه السرد الفني؟

نظن أن هدى بركات ناورت على الإجابة عن هذا السؤال مسبقا، وذلك بقطنة الروائي الذي راهن على شيء، بوحي أن الرهان قابل للربح وللخسارة في الآن عينه، وهو يضع نفسه، عمله، على مشرحة وقطنة وعي المتلقي، ويخضع لإلاليات تلقيه. يتعلق الأمر في كل عمل محكم باستراتيجية خطاب، يشمل عند الكاتب سلسلة أعمال في عمل واحد. وكما لا يوجد أي كتاب من عدم، فإن روايات هدى متكافئة، سواء بالرؤية وطريقة عرضها أم بمحاولة الإنقطاع عنها والإنزياح عنها. وفي «سهدي وحبيبي» تشتغل الإستراتيجية على حدود القطع مع ماضٍ نصي، وبمناخمة حقل جديد على الكتابة وما هي تحمل متاعها وعدتها وتباشر الانتقال إليه، خطوة، خطوة. لقد كانت النصوص السابقة مشتعلة بحرائق الحرب، مسالكها ومسارها مغلقة بالبحث، وبها شخصيات تداس أو تنتهي إلى فقدان، فلا أمل. كانت الرؤية فجائية، ومهما سعى السارد إلى إحكام قبضته على مفاهيل المبني الحكائي وإبراز الرؤية من المنظور الواقعي، وفي التشخيصات الأشد فداحة، فإن منبع الخطاب ذاتي، أي شعري، يقع قريبا جدا من نيران الحرب اللافتة، ولذلك جاء قسم غير قليل منه، في صورة أشلاء ولوحات هي لواعج القلب ونشيد الوجدان، في مرثيات للذات وللآخرين على صهوات لغة مطهنة بأصناف المجاز.

تسمى هذه الظاهرة الوجدانية والتعبيرية بـ«الغنائية».

في آخر كتاب له يعرف ميلان كانديرا الغنائية بكونها: «تعيّن طريقة ما في الحياة، وأن القطب الغنائي، من وجهة النظر هذه، لهو التشخيص الأمثل للإنسان المفتقن بروحه الخاصة، وبالرغبة في إسعاد صوته» (Le rideau)، الستار، باريس، غاليمار، ٢٠٠٥، ص ١٠٦. ويضيف كانديرا، وهو في كتابه هذا يتحدث عن الرواية أساسا، بأن «الروائي يولد من أنقاض عالمه الغنائي» (ص ١٠٧)، أي كيف أنه من هذه اللحظة يشرع في أحداث تحول في كتابته تمس جوانب جوهرية، وهو ما يعتبر عنده بمثابة اعتناق لمذهبية جديدة (لا - غنائية) وقد أصبح فجأة على مسافة مما كان فيه أو عليه. لا تأخذ هذه الأقوال بحذافيرها، وإن كنا نستفيد من الخبرة والتجارب الفنية عليها، وفي سياقها نضع رواية «سهدي وحبيبي» التي بقدر ما تهدي فيها صاحبقتها بتجربتها الخاصة، والمتفردة في أكثر من ناحية، تنزع في الآن عينه إلى قدر أعلى من النضج يتجاوز الغنائية التي هي مرتبة، ولا ينبغي النظر إليها كمثلية بالضرورة - أي، كعدم نضج، كما يميل إلى ذلك كانديرا - وبما أن تغيير الاتجاه أو المذهب أشبه ما يكون بالردة بالنسبة للمؤمن ترى رواية بركات الأخيرة كأنها في المنزلة بين المنزلتين بين عالمين وأسلوبين، وفي سبيل السيطرة على العالم المرصود بأزمته، والقبض الكلي على ناصبة الشخصيات والسرد وكل شيء، فإن ضمير المتكلم، البطل والسارد، ومعه تلك الرغبة الحارقة لقول الأنا (غنائيا) يتحول إلى شرك يقيد منزوع التجربة الجديدة إلى اللعب القديم ويوشق على رؤية وإيقاع الانتقال. إنما، ليس بوسع الكاتب أن يضمن شيئا من البداية، وهو روائي حقا لكونه وهو يكتب، وهي تكتب، يتحرر من المسبق والتأويل الجاهز. يبحث ويكتشف لهجد أمامه الرؤية لا الموضوع، والخطاب لا القيمة، والفن أكبر من أجناسه، ونظن أن هذا يسمى عند هدى بركات، وعند كل كاتب موسوم بإبداعه، امتلاك الأجنحة للمتحليق في فلك الجدارة للروائية، وهي، أيضا، مقامنا الحرب التي أرسل ثريانتس دون كيخوتس ليكسبها، ولا تزال جبهتها مفتوحة بتوالي الفارسات والفرسان.

رسالة إلى القارئ

منذ أن بدأت أنا أكتب وأنت تقرأ أو تشاهد

حسين العبري *

أنت تظن أنني أعيش في الكلمات من أجلك، وهذا بحق كلام أبعد ما يكون عن الحقيقة: فأنا أعيش في الكلمات من أجلي. ولو كان هناك أدنى شك في ذلك فإنني أتنبأ من الآن تاركاً لك المجال لقراءة ما تهوى. إنك تظن أنك ما زلت تعيش في مكانك الجميل البسيط الممتلئ هدوءاً، محاطاً بكل أفراد العائلة، تجلس كواحد من العراة حفير وتقرأني وتشد على شفتيك بقسوة ثم بلين مظهرها انبساطاً عاماً مما كتبته، ملقها نظرة عميقة على ولدك القابع بجانبك، وقائلاً من خلف نظارتك الغارقة في أنفك «هنا يكمن كاتب جيد». طائناً أن هدوءك هذا إنما هو معادل للقلبي الذي أبذله من جسدي ومن عيني كي تفتش أنت بعد ذلك كل هذه الطمأنينة. إنك لا تعرف إذن أنك غارق في أنانيتك العقيمة وأناك الضحل، وأن وعياً نافذاً ينقصك. فإنما أنا أتسلى. وإنما أنا أتسلى بالحديث فيك وعذك. وهل تعلم؟ أن مأسيتك تروق لي لأشكال منها نسيج قصصي وشخصياتي. إنك تعجبني وأنت تبكي وتذرف دموعك بحرقة لأنني أنا في هذه اللحظة بالذات سوف أتني لأقتنص الدعة وهي لا تزال متحجرة في العينين، وحين تبدأ في الهبوط سوف أقتنصها مرة أخرى لكي أعيد إحياءها في الكلمات وأحقق بذلك مجدي. إنني أحشو ذاتي من مأسيتك، وأخطو للسلم الذي أعتليه على جسدي. وإن هذا السلم سوف يوصلني حتماً للمجد بينما تكون أنت جالساً ما زلت تذرف دموع طائناً أنني

قارئي العزيز..

أنت مخطئ: أنت لا تعرفني؛ فكيف عن إصدار أحكامك عليّ من بعد. فأنا مختلف تماماً عن الفكرة التي في رأسك. فأنا إنما أكتب في حالتين. في قمة صفائي، وفي قمة غضبي. وفي الحالة الأولى فإنني أخدعك بأن أترك عليك انطباعاً جيداً لا يدلّ عليّ دائماً، وإنما يدلّ على أفضل حالاتي وأكملها بهاء. وهو ليس أنا بالضرورة، إنما هو أنا مزاج تلميحا وتحسيناً. أنا في قسمتي وجذوة نشاطي الذهني، أنا مع فناجين قهوتي وأرقي وسطوتي وعلو مجدي. وفي الحالة الثانية فإنني أكتب غاضباً على العالم وعليك؛ ولذا فإن أحكامي إنما تتخذ صبغة الحقد والكراهة على كل ما تشكله الكتابة. وأنت طبعاً جزء منها فسفراً على الجدار وفوجهاً لك كل أسهم ناري.

* روائي وطبيب نفسي من سلطنة عمان

هناك على منصة التتويج «هذا هو بطلنا الحقيقي». وسأترككم أنا بنظرة فاحصة وأقول دعوهم يهرون هؤلاء المهمشين المنكوبين المظلومين إنهم رفاقي في الكفاح، فارموا لهم شيئا مما تبقى من المجد : لقد ساعدوني يوما ما، لكنني لم أعرف أسماءهم ولست راغبا أن أعرف: فانما هم أحسن ما يكونون حين يكونون غفلا وبلا أسماء، وأنا هكذا أكون أحسن ما أكون على منصة التتويج ومُشارا إلي بالبنان ومجدا بحق وبدون حق.

أنت لا تصنعني، إنها الطبيعة التي تمنحني الحق أن أصنع نفسي من خلاله، وأن أقوم بالسحر لأنني أنا الساحر الموهوب وأنت المسحور الظان بنفسه ظن الخير. فهل لي بعد ذا أن أقدم شكرتي لأحد؟ فأمنّا الطبيعة لا تتكلم، ولن أغفل أن أفك عقدة لسانها المزموم بما يمكن أن أقوله، وأدس عليها، فيما أدس، كلامي أنا، ورغباتي أنا، وسطوتي أنا؛ ما دمت أنا الممتلك الرسمي لكيان أباك، وما دمت أنت السامع لي. وسوف تزداد أنت احتراماً لي وتنكس رأس، فأنا الآن لست وحيدا بل من على شرفتي تسندني الطبيعة الطيبة المستعدة أن تمضي معي حتى أبواب الجحيم.

وتعرف من أين تنبع حكمتي وموهبتي؟ من لا شيء! صدق أو لا تصدق، فليست هي السماء الطيبة التي تمدني بما أريد، وليس هو الشيطان الذي يصيبني بلعة الكتابة الأدبية، ويمزق وجودي، ويجعلني أعصر جدران معدني. لا وجود لوائي عبقري، وليس هذا من شأن الجن: فأنا حتى الآن، وهذا سر بيني وبينك، لم أشرّف ببقاء واحد منهم، وليس هو شأننا من شؤون جبل أليومبوس: لقد اندثرت الآلهة الطيبة منذ زمن، وحلت محلها الآلة الشجاعة بمسئلاتها التي لا ترحم. الجن والشيطان والآلهة. إن كل هذا ابتدعه أنا من أجل أن أوهمك أنني تعب جدا، وأنتي أحرزن من أجلك، وأقلق من أجلك، وأنتي أدعك تنام وعلى ثغرك ابتسامة بينما أنا أناطح السحاب والجبال من أجل أن تصبح صباحا فتقرأ لي، وتقول «واو! يا له من شجاع: لقد فعلها مرة أخرى، لقد سهّد عينيه وصدّع رأسه». نعم، إنك ستأخذ كتابتي بين إبطك كشيء قيم ثمين،

قمت بهذه الأعمال جميعها من أجل إظهارك. أنت بدأت تتساءل الآن لماذا أفعل هذا؟ فيكلامي ستنبيه لوضعك معي، وسوف تتيقظ من سباتك الطويل لتعرف أنني إنما أقوم بخداك. ولكن هل سيهم هذا حقاً؟ هل ستنبيه حقاً؟ إنك ستعجب مرة أخرى بنفسك ظانا أنك أنت من منحي الحق في التكلم بهذا الكلام، وأنت أنت من منحي القصة والتفاصيل لقول كل هذا. وهنا بالذات أمارس أنا غوايتي ومخاتلتي المزودة والمركبة بينما تقع أنت مرة أخرى في شرك الغياء والخداع. وتعلم؟ سوف أكرر ذلك لأنني فقط أعرف أنك ستكرر غيائك وعدم فهمك للأمور: فأنت تفقد النزاهة التي امتلكها. وحتى لو وصل الأمر أنني لم أكتب إلا لأندد بك وألعنك فسوف مع هذا تفقاد ورائتي وخلف سحري. وسوف تقول داخلك بحقد «اللعة! إنني أكرهه، مع هذا لا أعرف لماذا أنا أنعمه». وتعلم؟ أنت خلقي دائما لأنني من يقوم بفعل العلاقة أولا وأكتب. طبعاً إن هذا حق بعد كل شيء؛ فأنت تعيد بناء ما أكتب كلمة كلمة وحرفاً حرفاً، وانت ستبعب كل كلمة أكتبها من أجل أن تصل في النهاية إلى ما أريده أنا منك: فيا لعظمتي أنا! وما لدهائتي! وما للطبيعة الطيبة التي تمدني بما أشتهي! وما للشيطان الذي يبذل قصارى جهده لإرضائي! والله لو دخلتُ جحر ضبٍ لدخلته ورائتي: فإن فضولك قتلك منذ أزمان سحيقة، منذ أن بدأت أنا أكتب وانت تقرأ، ولعلك تلاحظ أن هذا ابتداء منذ أزمان غائرة في الذاكرة، وأصبح نسيجا فيك، فهل تستطيع بعد ذا أن تتخلص من أعضائك واحدا واحدا من أجل أن تتخلص مني؟ وكيف ستفعل ذلك إن كان تفكيرك كله قائم عليّ وفي؟

هل انت تحترمني بعد كل هذا؟ إن هذا ليس بإرادتك حتى، إنما أنا انتزع هذه الأشياء انتزاعاً. ولست بالتالي محتاجاً إلى تفهمك أو تفضلك عليّ. أنت صنعتني، وإنما أنت من ينسبني أن يشكرني، ويقول لي باحترام جم «هاك يدي! خض بنا البحر، ونحن وراه». وإنني لن أعدم اللبل ولا الشجاعة لأخوض بك البحر ما دمت سوف تجعل شراكك تابعا لشراعي، وما دمت سوف تقول في النهاية كرها أو طواعية مشيراً إلى الذي يقف

وستمشي جاهدا أن تصل إلى مقر عملك لكي تجلس هناك وتفتتح يومك بي ويما أقول، وتقول في ذاتك إنه انما يعطيني أنا، وانما أرادني أنا: فأنا الموظف المعدم، وأنا السقيم المرحوم، وأنا المهلولك تحت ركام البيروقراطية اللينة، وأنا الذي انتخب في الشارع من أجل الحياة السعيدة التي ارتجيتها، فبعد ذا من سيكون المقصود غيري؟ مع هذا فإنني أقولها هنا: إنه لست انت. إنني اخترت فحسب، أهلوس، أكتب، أصنع، أخرق، سم كل ما يقوله لك القاموس حين تفتح على حرف الميم وتبحث تحت كلمة مخال. تصور أنني قلت لك أنني أفق طويلا قبل أن أكتب، وأنتي أتجلج، وأن الساعات تمر من دون أن تخرج مني كلمة واحدة، أو أتفوه بهنت شفة، وتصور أنني قلت لك أنني كنت أقرأ منذ صغري، وأنتي دودة كتب لا تمل، ما الذي يمكن أن تقوله إن أنا أخبرتك بهذا؟ إنها ليست عظمتي التي صنعتني بل مهابتي، وإنني اعتمدت على توهمك في ازجاء الحماس داخلي، وإنها ليست عبقريتي بعد كل شيء، لأن هذا كلور عليك، وأنا اعترف حتما أنني لا يجب أن أفسو عليك وعلى طبيعتك اللينة. إنني أضحك معك، أمزح فحسب، إنها العظمة طبعاً، العبقرية، وماذا سيكون غيرها إذن؟ هل سينبع كل هذا الكلام من لا شيء؟ هل تظن أن الالهة ترمي بالثرد، وأن الطبيعة يمكن أن تختال في شخصي، وتقع في كل هذا السوء غير المسبوق؟ إن العبقرية تمتصني؛ وهل ترى أفعالي التي تكون بلهاء أحياناً؟ إنها عوارض العبقرية، وشواهد الإبداع التي تفصل المسافة بيني وبين الجنون بشعرة. وأما ما ترى من مشيبي في الأسواق، ومصادفتي لكل البشر، صغيرهم وكبيرهم، أما هذا فإنه تواضع الكاتب؛ فالعبقرية لا تمنح إلا لهؤلاء المتواضعين الجديرين المحققين العادلين المرغبيين عنهم. وهل ترى ابتسامتي؟ إنها ابتسامة الكاتب. فبعد كل شيء أنتم أنبائي الذين أحبكهم، فأني صدر ستجدون إلا صديري؛ وانظروا إلى معصمي، إن ساعتني الفضية تطوق اليد التي تكتب، والأنامل المبقعة بالحبر تستحق أن تقول. إن عظمتي ليست لي بعد كل شيء، إنها لكم، إنني أشملكم بها، فاماذا ستقولون حين تقفون من على

بعد، وترقبوني على الشاشة مضاء ولامعا كنجم؟ ستقولون إنما نعرفه. وإنني أمُنكم الحق أن تهللا لأنفسكم وتقولوا بفخر وعزة «إنه صاحبنا، إنه ابننا، إنما نسكن في ذات الهي الذي يسكن فيه، إنه أحد مواطنينا، وهو رجل طيب ويستحق هذا الوسام، إن هذا الشرف هو لنا بعد كل شيء، فالخير يعم. ولست أنا بعد ذلك بالمعترض إن كان هذا سوف يزيد من بهائتي: فإن كان الشعاع الذي سيصلك مني لن يكلفني طاقة كبيرة فما المانع؟ إنما نرمي بالريالات في الشارع أحياناً من أجل لفظة، أو نبل متواضع، أو من أجل فتاة رثة تباع للبان: فهل بعد هذا سوف أتردد في بذل بعض كلمات، الثمن الزهيد للسيطرة عليك وقودك من أنفك وسحكك حتى النخاع؟ هل تريدني أن أقول أنك كادح ومثابر؟ نعم، إنه يمكنني أن أقول ذلك ما دمت سأقف هناك فوق هذه التفاصيل، وأحرك باصبعي قلبي، وأقول لقد كان يرحمه الله، «فأنا إنما أكتيك بعد أن تكون قد متُ داخلي وتحوّلت إلى تصورات وأفكار وحركات وكلمات، نعم، لقد كان رحمه الله مثابراً، لقد مضى رحمه الله وحطم أكثر من ثلاثين فارساً بسيفه، نعم، لقد كان رحمه الله عصامياً طوال حياته. لقد بنى نفسه بنفسه. أو ترى؟ إنني أصنعك بلحمة الكلمات، وإنك تتشكّل وتنبني وتتطور أمام باصري. ها أنت تريد شيئاً، لأمنحك إياه. هل تريد موتاً طيباً؟ هل تريد صراعاً عادلاً مع السلطة؟ هل تحب أن تكشف أسرارك؟ لا تخف، لن يقول عنك أحد شيئاً سيئاً: سوف نقول بعد كل شيء أنك لست المذنب، إنها السلطة، إنه الزمن، إنها الحياة، إنه القدر: لن نعدم أحداً نعلق عليه فعل الخطيئة؛ فأنت لم تكن موجوداً، وحتى إن كنت موجوداً فأنت لا تستطيع أن تفعل شيئاً؛ فأنت مشلول، وحتى إن لم تكن كذلك، وفعلت كل هذا، فأنت لست المذنب حقاً؛ إنه المجتمع، الجينات، الوراثة، البيئة الفاسدة، الطبع السيئ، اترك الامر لي؛ إنني ربّ الحكاية وصانعها وحاملها والمحمولة إليه»

أعرف أنني أفسدك بكل هذا الوعي، وبكل هذه المعرفة لا تخف. إنما أنا من سيجمع هذه القوضى بعد أن أكون قد حققت غاياتي: لا بأس بشيء من الطمع حتى أشمّن

ولكن لا داعي للحزن: فكما تكونون نكتب لكم وإن هذا يدخل في اللعبة يا قارئ العزيز، فأنت في النهاية من سيقارني: إن بيننا مصلحة مشتركة، ولكن لنعترف: أنا أتقدم بخطوة، وألعب بك وأعبت بأفكارك: إن هذه وظيفتي بعد كل شيء. هل تحسب أنني يمكن أن أكون طيباً أو نبيلاً؟ لكن كيف؟ أنت تريد مني ما لا أستطيع يا قارئ الطيب الساذج، كيف سأكتب عن الخير إن لم أكن أكن أنا فوق الخير؟ وكيف سأكتب عن الشر إن لم أكن أنا فوق الشر؟ فوق هذا وذاك يقف عرشي؛ ولذا لا أستطيع أن أكون محايداً معك، إنها الطبيعة التي للأشياء، فهون عليك، إننا لن نخلف. قل لي ماذا تريد أن تقرأ؟ سوف بالطبع أعد لك طلبك: خادم القوم سيدهم، هل تريد أن تكون طيبك نابعة من كرمك؟ حسناً لك هذا، أرايت؟ إنني كاتب طيب بعد كل شيء؛ فأنا أحقق أغراضك في النهاية، لا داعي لكل هذا الاكتفهر، أعرِف أن الفكرة لا تروق لك، لكن لا بأس، أنت محتاج أن تردد معي فحسب مائة مرة «إنني أحب هذا الكاتب، إنني معجب بهذا الكاتب، إن هذا الكاتب جيد» كرهها فحسب بصوت عالٍ حتى أسمعك، هيا، كف عن اللجاجة، إنني أرفع أصبعي تجاهك فحذار أن يصيبك غضبي أو تحلّ عليك لعنتي: سوف أمزقك، سوف أرميك قطعة قطعة للذئب. لن أجرو؟ حسناً، لأعترف: هذا يعتمد على المصلحة التي ستألني: أنا كما تعرف برجماتي بعد كل شيء، هل تراني كنت سأكتب كل هذا من غير أن تصيبنني متعة ما، إنها السلطة التي أصيبها من خلال إذلاله، السلطة التي أتشبث بها زاعماً أنني أفعل ذلك من أجلك. ألا تريد أن تخوض الجدل؟ أنا سأخوضه عنك. ألا تريد أن تنبش الاسرار؟ أنا سأنبشها عنك، أستمع أنت في أمانياتك وأحلام يقظتك، أنا سوف أحقق لك ما تريد، لكن لا تأتي بعد كل هذا وتحاول مقاسمتي سلطتي، إنني ألزمت بك من أجلي، نعم، هذا هو التعبير المناسب، إنني ألزمت بقضاياك، وأحاول أن أقصّ قطر دائرة القزامي إلى الصفر لأتحرر من وعودي تجاهك. تريد الحقيقة، لك الحقيقة. تريد التمجيد، سأمنحك التمجيد، قل ما شئت، أنا رهن إشارتك، لكن حين تستمتع بكل ما أكتب

من جرك إلى شياكي المتينة المصنوعة من جدائل الحكي وألياف الكلمات الطاهرة. هذه «قذارة» هل تعجبك هذه الكلمة؟ تشمئز؟ تثيرك؟ امسكها هيا، تقدم. إنها لا تحتوي على أي قذارة، إنها فقط دالٌّ على شيء وليست هي الشيء نفسه، هيا تلمس بأصبعك حروفها، هل تجد أنها دبقة أو مغطاة بالوحل أو تننت أو لزجة؟ إنها طاهرة اللغة. أعترف الآن أنني استعمل ما استعمل من كلمات وأنت تظن أنني استعمل معانيها؟ هل انتبهت للسرع؟ حسناً، إنها قذارة؛ فانظر إلى المرأة، وحق في عينيك، وقل معي «قذارة، قذارة»، وانظر كيف تنقز. وكيف يكون وجهك، وكيف تخرج كل القذرة من فمك. ثم ماذا لو أنني جعلتك تعرف بعض الأشياء؟ حسناً، لا شك أنني سأخفي عنك أشياء أخرى. هل تظن أنني قادر على منحك كل ما أمك في جعبتي من حيل وأساليب ملتوية وتنويغات سحرية؟ وهب أنني فعلت ذلك فإنما أنا أجهلك تظن أنك خرجت من نطاقك إلى نطاق أوسع، وحسناً، أنا أطوق هذا النطاق الأوسع، وسأجعلك تخرج منه إلى نطاق أوسع لأطوقك أيضاً بنطاق أكبر منه: إنني أحيط بك دائماً ما دمت أنت قارئتي.

واليك هذا، هل تعلم حينما أقول لك مثلاً أنني أفضل من الفلاسفات فلسفة معينة؟ أعلم حقاً ما أقوله لك؟ أوه، إنك تؤكد كل تصوراتي عنك حين لا تعرف بالضبط ما الذي أعنيه. بالطبع أعرف أنك لا تستطيع أن تعرف ما الذي في عقلي، وكيف لك أن تعرف؟ فإنه ليس أي عقل بعد كل شيء؛ أنه عقل الكاتب. إنني فقط أدعي. إنني أدعي أنني أعرف الفلاسفات جميعها، وأنني من مقارنتي لها وجدت للفلسفة المعينة تلك أحق بالاتباع؛ فيها لكمية ادعائي ومخاتلتي؛ أرايت؟ إنني ألعب بالكلمات من أجل أن تقول أنت «يا للهلل»، «يا لله»، «يا للجنة»، من أين يفتخر هو هذا؟ من أين يأتي بكل هذا؟ ما هو السر؟ الفهوه التي يشرها في الصباح؟ الأرقام التي يستخدمها؟ حبيبته؟ سيارته؟ أصدقائه؟ ما السر؟ هيا، ما السر؟ أخبرنا. متى انزعت بذرة العبقرية فيه؟ كيف ترعرج بجانبنا ولم نستطع أن نلمس تلك النبتة الطاهرة؟ إننا نعرف أبوه وأمه وكامل عائلته

اجعلني فوقك؛ إني، في النهاية، استحق هذا. إنه ليس كرمك الذي يعطيني ما أستحق بل هي شجاعتني في الكشف، وعمق نظرتي، وبينما أنت تتلمس العنبر صباحاً لتخسر رناته التي يجب أن توظك أكون أنا قد انتشلت ظهري من على كرسي الكتابة القاسي، فعلى هذا الكرسي أحكم على نفسي من أهلك: فلا تقاسمني مجدي وسلطتي، واعط ما له لله، وما لقيصر لقيصر، وبخ أنت ما يتبقى.

وفي النهاية ماذا يجب عليك أن تفعل؟ تنهض صباحاً لتدحج ولتعمل؟ تسوق سيارتك إن كانت لديك واحدة في طريق مزدحم؟ وتقف لترى رصيدك في البنك يضمحل شيئاً فشيئاً قبل نهاية الشهر؟ وتذرف دمعك من أجل حبيبك التي فارتكتك؟ ويفترق قلبك على ولدك الذي أغواه الشيطان فأصبح مدمناً مخدرات؟ وماذا يعني كل هذا؟ كل هذا إنما هو داخلك، واقنع الضيق، عالمك اللش، أما حين أحول أنا هذه المضغة الفاسدة إلى كلمات، أما حينها فحسب، فإنك تدخل معي في المجد: إن صباحك لا يغدو صباحاً عابراً بل سيلتحف بالفلود، وكل مرة يسأتي هنا من بعيد صباحك، ويراك تحرك سيارتك في طريقك المزدحم، وسقطر حرقه وأسى من أجل حبيبك، ولا شك سوف يفعل الأمر ذاته حين يصل إلى رصيدك المضمحل ومدير القاسي ومؤسستك المتأمرة عليك. وهل لي أن أضيف هنا أنني أستطيع حتى أن أجعلك بطلاً وجدياً غارقاً في لجة هذا العالم، ومنغياً في الزمان، ومرمياً بك في معمة هذا الوجود، مسلحاً فقط بالقلق وبالغثيان وصخرة على رأسك يجب أن تحملها لفوق لتسقط من جديد. أرايت؟ إن هومك الترابية التافهة تتحول في يدي إلى تبر، إنها مجرد وقائع بسيطة في حياتك لا تساوي شيئاً، ربما في نهاية الأسبوع استطعت أن تحدث أصدقائك بها وأنت نصف ثمل قبل أن يجيش بك البكاء، لكن هذا قصارى ما ستفعله. أما حين يصل الموضوع إلى يدي فإنني أنتشك من العدم، من العبور مغموراً على هامش الوقت، من تتابع حياتك باتجاه الفناء، وأقدم لولدك من بعدك والده الثائر، والده الشهم، النبيل، الذي أبى أن ينصاع لحركة القدر الظالم ولحركة

الحياة المفجعة، وظل قابضاً على الجمر من أجل أن يعيش ولده بطمأنينة، ويرضع سلام العالم ويأكل من على طبق الحياة المثلى التي خلقتها أنا لك. فإني أخلقك في الكلمات، وأمد لك من عمرك، وأرضعك أكسير الحياة الذي سيوقف الزمن عند صباحك المزدحم، ورصيدك المضمحل، ولي أن أتتبع أشيائك إلى نهاياتها وتقوِّز بقبلة الحببية المشتبهة التي أطلت انتظارها لكن والدها سوف يتوصدك، وينهال عليك ضرباً أبناء عمها، وسوف يعمنون في تعذيبك، ولن تستطيع أن تتقدم بعد خطوة واحدة في اتجاهها إلا بأمرني وبقدرتي، وحينها فحسب سوف أفك عقدتك وأجعل والدها يعترف أمام نفسه أولاً، ثم أمام الآخرين، أنه كان مخطئاً، وسأتي أولاد عمومته إليك بباقات الزهور إلى حجرتك المرتبة في المستشفى ليقدموا اعتذاراتهم، وسوف تخرج صحيحاً بلا خدوش مستديمة، وتستعش حياتك معها بالذي ترغب فيه من حب ونحوه.

أستطيع الآن أن ترى على أي جانب أنت تقف؟ على الجانب البعيد، المعزول من سلاح الكلمات القاعل، بينما أنا أشهر هذا السلاح من أهلك، إنني بعد كل شيء مهم لك: إنك بي تحبها، وبسي سيمرك أولادك، وبسي ستدخل باب العظمة. وأنا لا أطلب منك بعد كل هذا أمراً عظيماً، أو جزية كبيرة، إنه يكفي أن تردد بين فترة وأخرى لولدك الجالس على يمينك من خلف نظارتك «يا له من كاتب عظيم». إن هذا بالطبع ليس مهماً لي لكوفي محتاجاً له، لكنني سوف أرضى عنك لأنك بهذا تخبرني أنني أفعل شيئاً جيداً لك: فباعترافك أجنبي أنا ثمرة كرمي ونبلتي، وبنبلي وكرمي أتفضل عليك، وهكذا، إنها حلقة أدبرها أنا بخيولي من فوق.

أنت مخطئ. فلا تزد خطأك شدة بمحاولتك التعريف بي؛ فإنني يجب أن أنتهي عند النقطة التي في نهاية النص، إنني لا أضعها هناك تأدياً أو حساً بعلامات الترقيم بل أفعل ذلك لأضع فاصلاً بين خط الواقع الضحل القبي الذي تمثله أنت واللاواقع الباهر العجائبي الطاهر الذي أخلقك أنا لك. لكن بعد هذه النقطة فأنا انتزع نفسي من أمامك وأدخل في عالمي

ولا الوقت ولا المشجاعة لأن أقوم بالرد عليك والتريث على ظهرك. تقرأني؟ خير وبركة. معجبٌ بي؟ يا للهول قرأت مقالتي الأخيرة؟ أعجبتك قصتي؟ جيد، إن هذا لرائع. إن هذا لتعليم، فقط اجعلني وراء ظهرك الآن، نتح قليلا لكي أرى الشمس: لقد اخترت وسيلة لقائي بك عن طريق الكلمات. وهذا ما أعتبره ارادتي الحرة مُبْهِرا عنها في أبهى صورة وأدق معنى، أما ما بعد ذلك فلا يهم. لم تدم الليل؟ أرققت الفكرة؟ تبادلت النقاش أنت وأصدقائك؟ حببتك تقول أنني كاتبٌ جيد؟ حصل أن ابن عمك قد درس معي؟ كل هذا لا يهمني، لا اهتم لسماعه، أو جيد أن تقوله لأحد آخر، طرف ثالث. وشوش له في أنه واستخدم أفضل ما تعلمته مني من كلمات، مُضْحِكا ما هو قابل للتضخيم، ولا تسرف كي لا تعطي انطباعا بالأسراف أو التحيز، وقل الأمور بثقة. وهنا سأعجبك مُريدا جيدا، ونافعا. لكن حين رؤيتي انسحب بدون مصافحات وأيام ممتدة، وبلا أسماء. فأنا، باختيار الكلمات وسيلة، أسحب الرضا على جميع الوسائل الأخرى، شرعيها ولا شرعيها، وبسيطها ومعقدها. أعرف أن هذا فيه شيء من الظلم لأنه يجعلني متحكما ومالكا للوسيلة للتخاطب ومبتدئا بها لكن هذه هي شروط اللعبة. وأنا لم أنشئها لوحدي لكنني وجدتها ووجدت أنني قادرٌ على الاستفادة منها، وأنت وجدتها وانزلت في مكانها، فلا خبثي شرٌ في ذاتها ولا غفلتك خيرٌ في ذاتها، وإنما كلانا رهن قدر مرجح، وركام على تلة زمن عالٍ يراكمنا ويراكم غيرنا. فهل تريدني بعد ذا أن أهاجم القدر الذي يمنحني ابتسامة الصباح وسر الكلمات ورائحة شباكها للزجة؟ في اللحظة الفلانية في اليوم الفلاني نمت فكرة في رأسي فكثبتها، لم أعرف جدواها، وهذا كل شيء، ثم أعلنتها على الملأ. طبعاً أنا أتوقع أنك ستقرأها، لكن لا يهم، لأنني كتبتها وأنا أتوقع أن أحدا ما سوف يقرأها، لكن هذا محض توقع. وحين قمت بخداع ناشري أو أنه استطاع خداعي، واتفقنا أننا وهو أن ننشر ما كتبنا فإننا إنما نزن مصالحنا الخاصة التي ليست مادية دائما، ونعرف في النهاية أنه لن تقع خسارة ما لنا كلينا، وأن الفائدة المضافة سوف تعود إلينا إن عاجلا

الخاص: لقد قلت ما أردت أن أقول، وضمنت ما أريد بخفة بين سطوري، لكنني لست مستعدا بعد هذا لإضاعة وقتي معك. وهل تظن أنني يجب أن أكون صبوراً معك أو متسامحاً أو متأدباً؟ وحين ألقاك في الشارع يجب أن أغرس يدي في يدك؟ وأن أبتسم لك وأنا أرى في عينيك المتاعة قافزة بقاء كاتب عظيم؟ إن هذا ظن خاطئ ومشوّه. فأنا لو كنت أرغب باتخاذ مزيد من الأصدقاء لنشرت إعلاناتي في الجرائد والمجلات لكن أصدقائي يكتفونني في الوقت الحالي، ولدي قائمة طويلة في الانتظار، ولن يهمني أن تكون أنت راغبا في ذلك: فإنه بعد تلك النقطة الفاصلة بين سطوري وبينك ينفصل عالمنا، وانسحب أنا باتجاه العدم الذي جئت منه مُورِعا عالمك القزم وراجعا الى قواعد انعدام وجودي الآمنة. إنني أعرف أن الجغرافيا تحاصرنا أحيانا، وأن مسقط صغيرة، وأنتي في النهاية سوف أسلك ذات طريقك، ولا بد لي أن أصطدم ببعض معارفك هنا أو هناك، على شاطئ البحر والموج صاحب المزاج، في الطاولات المعزولة لمطعم غريب، في المقاهي المسقوفة في شارع مزدحم، في مهرجان متلاطم الألوان: فأين سأذهب من ظلم هذه الجبال وعذب حجارتها الغاسية؟ ومن أين أستطيع أن ألق البحر وأنا كل ما أمك بضع كلمات وقول من العقل؟ وإن كنت فقيرا أو معدما فلا تحسن أنني قادر على مساعدتك، إنني بالكاد أستطيع مساعدة نفسي، ثم إنني لست كريما، إن أسلوبِي في الكتابة شيء آخر. صدق أو لا تصدق. وما تحسبه أنت جميلا قد يكون أحقر ما كتبت، وما تعتبره أنت مشكوكا في قيمته قد يكون بالنسبة لي الأقرب إلى القلب: فأنت تقرأ لك. وعلى العموم، فأنا لن اطلب رأيك ولا مشورتك فمر علي مرور الكرام، ولا تحاول أن تبدو فاهما ومتفقا، فأنا لست فاهما ولا متفقا، وإنما أكتب أحيانا ما يجول في خاطري لأنني أحب ذلك، ويروق لي أن أراي مُضْحِكا وأنيقا ومُنْسابا في الكلمات. لا بأس إن أنت أشرت إلي من البعيد مُعْزِعا صديقا لك «إنه كاتب عظيم»، «إنه كاتبنا»، وإني أعرفه جيدا، «تجمنعي به صداقة جيدة»، قل ما شئت، اكتب باسمي لكن لا داعي للاقترب مني: فأنا لا أمك المال

أو آجلاً، وأنتك قد تكون الخاسر الوحيد أو تكون أحد المستفيدين؛ فالخسارة إن تكون فهي لك، والفائدة إن تكون فلربما شملك نصيب منها. ولتعلم أنه بعد لحظة النشر أو لحظة الكتابة، أيهما تشاء، لا أكون مسؤولاً عن كلماتي؛ فإنني قلقتها في زمن معين، ومكان معين، وكان في رأسي أفكار بعينها، وأهداف بعينها، وليس هذا معناه أنني سأظل جامداً في اللحظات، ومتفقاً مع ما قد أنتجته الآلة الدماغية التي أحملها، فإنني انطلق في الزمان مثل منحنى، وأكون في كل لحظة في نقطة غير التي كنت فيها، وربما انحرفت مساراتي ودخلت في المجال السالب؛ فإني، ذاتي، لا أعلم ما يزداد لي منك تماماً، إنما أنا ألعب على مستوى أعلى قليلاً، وأحاول أن أجيد اللعبة التي علمتني إياها الأيام. فإن كنت أنا «سين واحد» التي أرعجتك ذات مساء فلا تأخذن الأمر مأخذ الحقد فإنما تفاعلك وردة فعلك هي التي أرعجتك، فلا تحمّل كلماتي ما من شأنه أن يخل بالموضوعية العلمية والمنطقية التي تُسد بعض هذا العالم؛ فكلما كنت كانت هناك خالية من الروح، ومرمية في الصفحات بلا نور، ولا نار، ولا حرقة، ولا غضب، ولا أي ما من شأنه أن يفعل شيئاً للآخرين. ثم أتيت أنت بمحض إرادتك وبكامل قواك العقلية فألقيت بوعيك في الصفحات، فهل أنحمل أنا عبث العابثين وشقوة الفضوليين؟ ثم إنك حين تكون مُحاطاً بفعل القراءة أكون أنا قد انتقلت في الزمان إلى أنا «سين اثنين»، التي هي حتماً شيء آخر عن أنا «سين واحد». وهكذا، ترى أنك في النهاية حتى وإن كنت صادقاً في اتهامك كلماتي بإغضابك، أو إكراهك على فعل شيء، أو بالتلاعب بمقلك، وكأنك بائع صغير، حتى لو حصل هذا فإنما غريمك قد مات وعليه سقطت دعواك بحكم انتقال المدعى عليه إلى مكان نعرف عنه أنه ليس بمقاطعة بشرية نستطيع فيها مقاضاته أو ملاحقته. فهوَنَ عليك، واعتد على ذلك، فإن نشري لما أكتب ليس معناه بالضرورة المنطقية السببية إقراَنِي، إنما هذا تفسير واحد، استقراء حدسي فحسب لما يمكن أن يكون عليه الحال، فقد يعني هذا أنني متعب، أنني قرف من هذا العالم، إني أكرهك، سوف أحاول خداعك، وعلى

هذا فلا أريدك أن تظن أنني محض خير ومحض فضيلة ومحض حب فأنت تعرف مسبقاً، كونك أيضاً كاننا حياً، أنا مثل هذه الأشياء غير موجودة في نطاق الحس العادي الذي نعيش فيه. إنني شهواني أحياناً، وغاية في الضيقية والحدق أحياناً، وأتخاَّب أحياناً، وأحب أن أفرغ مقائتي وأحقادي، وتحذوني رغبة الرخص أحياناً، وأكون لامبالياً وأناانياً وكل تلك الأشياء التي تعرفها والتي عادة نقول عنها أنها تقع في الجانب الآخر لما نريد أن نكون عليه. فما أدراك أي هؤلاء كنت حين كنت غريمك الواقف في سين واحد، والذي تريد ظلماً أن تعلق عليه خطيئتك؟ يجب أن تتفحص ذلك، وأن تكون قادراً على أخذ المسؤولية والالتزام بما تقره؛ إنه التزام القارئ: فأنت ملتزم بنفسك، وعلى قدر التزامك هذا فإنك تتدد ما تريد لها من خير، وما يمكن أن تحمله إياها من شر. وأنا في المقابل سأكون ملتزماً بذاتي، وسأحاول أن أبرز ما أظنه خيراً أو شراً حين أكون بكامل وعيي، أما حين أكون مُصاباً بتسلط اللاوعي عليّ قصدني لن يفيدك أن تحمّل الذنب على والدي، ولا على نشأتي، ولا على الورثة، فإن فعلك هذا إنما هو عملية إزاحة، وإنما النقطة التي تقصدها وقد ضللتها هي ذاتك أنت وأناك أنت.

ولا تحسبن بعد ذا أنني مشاركتك في الذنب؛ فإني حين أكتب أضع ضميري على الرف، وأحاول قدر استطاعتي أن أنسى ما يمكن أن تحلقه كلماتي من شر أو خير، فإنه أنا لست الأول الذي يفعل هذا ولست الأخير، ولن تكون أنت أول مظلوم على وجه هذه الأرض ولا آخرهم. فتجنّب قليلاً عن مركز الكون، وأعلم أنك كسائر الذر السابح في ملكوت هذا العالم المتناثر والمنطلق مبتعداً عن مركزه. ولن أفيدك في شيء حين يُثقل عليك ضميرك، ولا تحسبن أنني سوف أعترف بما كتبت أو أدعي أنني كتبتُه بمحض وعيي وإرادتي، وسوف أفعل كل ما من شأنه أن يظهر صفحتي بريئة؛ فلست أحمي المغفلين. فارجع إلى أربابك وقل لهم ما تشاء، وادع عليّ من على صهوة منابرهم، ومن على سرج كآبتك، فلن أعدم من يساعدني على إغلاق أبواب السماء في وجه دعواتك المتهاكمة. وحين تأسُرَك كلماتي

إلى واحدة تشبه البطة التي أخلقها لك، وإن أولادك قدرون، ولا تعرف كيف ستواجه هذا العالم مسلحاً بكل هذا الجهل والغبن حتى أحضر أنا هنا، هكذا مرة واحدة، وأسقط من عل بكامل بهائي، وأمنحك تهويماتي وتعليمي مرصوفة في الكلمات، ومشارا لها بالأحرف، وبهية، وناصعة، ولا تحتل إلا أن تكون محاطة بهالات المجد. وأنا أعرف أن بعض كلماتي سوف تدغدغ مشارك علويها وسفليها، وسوف تجعلك تنتشي طرباً من خفتك اللامعهودة، ومن أنك النذل، ومن ذاك المعبر عنها ببقاء. وحين أفعل ذلك باتجاه الأسفل فإنك تبلغ ريفك المحبوس، وتمسح بلسانك على شفيتك الهابستين، وتتحرك حنجرتك في حركة بلع عصبية وسريعة، وتندلق من عينيك ومن زاوية فمك الملتهب قطرات الشهوة الذنفة التي تضفي داللك المظلم الغائر في النزق والشهوات؛ فقد قبل البطل حبيبته، وما أنت الآن تتحد فيه، ومن على جسمه الغض الفتى تنفذ بكامل فحولتك نحو سرايب اللذة الأبدية كيما تشعر بعدها بالعذوبة الهانئة تنساب من بين يديك ومن خلفك، وتشم رائحتها الدقة تلطم أنفك بسلام، وتنام بعدها وأنت تغلق خلفك أبواب هذا العالم العفن. إنها هذه البقعة التي افتتحها لك ما يجعلك تشعر أنه ثمة أمل في هذا العالم المتداعي، أنه ثمة وميض لشيء ما، نور ينفج من الداخل، ورغبة في التحسن؛ فالمعدوم أصبح غنياً، والظالم انهال عليه الزمن جبروته الذي يفوق كل جبروت، والرغبة ولدت المتعة، والمحسن كوفئ بالصنى أو أجل حسن حسابه لما بعد من غير أن تقوت عليه فرصة أن يتمتع بهناء القلب وبراحة البال، والظالم غصُ بشمرة ظلمه وغنَّته؛ فبالكلماتي العادلة، وبالميزاني الدقيق، الجنة التي أخلقها لك أجعل عليها أسواراً، وأصفها في الصفحات، وأسلُك مفاتيح خزانها، وما عليك إلا أن تترصد اللحظات، وتتسلل خلف زوجتك التي تكون آنذاك منشغلة بالطبخ أو غارقة في وسوسة هذا العالم وصخبه، أو توصل باب مكتبك وتمنع شعاع الرؤية من أن يوصل صورتك إلى مديرِك في الحجره المقابلة، ويعدّها

فامدحني، وقلّ ما شئت، ولا تتردد في اضفاء المديح عليّ، واقتخر بي أمام أقرانك. أما إن كانت صدمة الكلمات أكبر من أن تتحمل وقدت القدرة على التعبير فاجعل عينيك تنسابان بالدموع المالحة، وانشر في وجهك معالم الحبور والخبطة وأنت تشير إلى كتابي الذي بين يديك: إنني أستحق هذا بعد كل شيء، وإنما تقوم، أنت، الآن، بواجب الخدمة الذي يتحتم عليك أن تقوم به.

إنني المعالق الذي تعلق فيه أمانيك وأحلامك ورغباتك ومثلك الغارقة في الهلام. أنت تريد من يدافع عن حقوقك ويكشف الأمك لأن ذلك متعب نوعاً ما؛ فالزعيق يحتاج إلى طاقة كبيرة وزهم شديد، وأنت مشغول بلقعة العيش، بالخبط في الحياة الضالمة، بالبحث حول فتات الموائد، بالقضايا الصغيرة التي تتناسب مع حجمك واهتماماتك، فكيف لك بعد ذا أن تتفن الحديث عن مطالبك العادلة؟ وعن رغبتك في الوصول إلى الأفضل؟ عن أحلامك في السطوع؟ في تجاوز الحد الفاصل بين المغمور والمشهور؟ في رفع الرأس؟ في التكلم بكرامة؟ إنني أشعل وطنيتك، وألهب ضميرك البارد، وأجعلك تشعر وكأنما العالم ملك يمينك وزهن قبضتك، وأنت قادر على الهجوم، وقادر كذلك على الدفاع. إنك موثق بهلاك العالم لأنك تستعير بصورتي، وتعرف حدود معرفتك وقدرتك لكنك مع هذا ترغب في أن تكون لك القوة والقدرة على صب اللعنات: إن شخصيتك الوادعة التي سربها والدك إليك عن طريق الأوامر القاطعة والإشارات المهددة تمنحك وتجعلك مؤذياً أما أنا فأمنحك اللغة البذيئة والعنف اللفظي الذي تحتاجه لمجابهة أعدائك. وسوف تشعر بالخبطة وأنت تقرأ؛ فقد تحررت منك الطاقة العدائية التي تلهيك وانهمست قبضة يدك بعد أن لوحتها بغضب، وسوف تنساب الدموع من عينيك فرحاً بالقبلة التي تظنها أنها لك، وإنما هي للبطة التي أودعها قصتي كي تجعلك تحس أن حياتك ليست على ما يرام: إن حبيبته قبيحة بعض الشيء، وزوجتك ممثلة قليلاً وإنها، بعد هذا، غير صالحة للحب، ولا تحترم مشارك: فأنت تحتاج

تستطيع أن تدير المفتاح لتضيئ يومك وتقرأ ماضيك وتكتشف مستقبلك: فقد انفتحت طاقة الكشف بين يديك، وما أنت تنسى العالم، وتتحد مع الصمت الذي تبثه الكلمات الصاخبة، وتذب بين أحضان الدفء البارء. وإن هذا بالضبط ما يفتكك ليسحبك الغد إلى شوارع الصاخبة بمزابل الحياة، وليجعلك تنسى الشمرات البيضاء التي ما تني تظهر على فوديك، وتجعل نسيمات الزمن تمر على خديك بطراوة من غير ما تشعشع أو قشعريرة حادة. لقد أعيد خلقك، وارتدت لك الروح يوما آخر، فما عليك إلا أن تجتر بعض طاقتي، وتتصرف من خلف ستار المرح الذي تمنحه سرية الكلمات.

إن ما أملكه، ولا أدري إن كنت قادراً على فهم هذا فإنه غاية في الصعوبة، ما أملكه هو النفاذية، القدرة على الاختراق، البعد، العمق الذي تخترقه نظراتي؛ فبينما تنزلق نظراتك أنت على سطح الأشياء من غير ما فهم لها تتغلغل نظراتي في الأشياء وتتجاوزها: إنها تقف خلفها وعلى قممتها وفوقها ومحيطها بها. إن العالم الذي أراه ليس عالمك بل هو عالم آخر، عالم حقيقي، ناصع الحقيقة، مبرأ من الحساسيات، ومن التطريزات والتظاهرات الخارجية. وليس هذا معناه أنني لا أملك القدرة على رؤية الأشياء الأخرى: فأنا لست نوعاً آخر عنك، إنني ما أزال بشرياً، ولكنني امتدادك الذي تجاوزك بمراحل، ويقف سابقاً عليك في الزمان: فكل ما تعرفه وتراه من هذه الأشياء الملقاة بعث في هذا العالم أعرفه أنا وأراه، لكنني أنتجواك بالاحاطة والادراك وعمق الرؤية: فالأشياء بالنسبة لي هي أمر آخر عن أشياءك الموات المدثرة بالصمت وبالألوان. فكل شيء عجائبي وينبع من مشكاة الفن، وإنك لا تستطيع مثلي أن تسمع تلك النغمة الواضحة التي تبثها الأشياء: فأنت مغمور في ضوضاء الشوارع وأتات الحياة، وإن تصعد قليلاً قليلاً فحسب، فسوف ترى من على القمة كيف تبدو كل أشياءك تافهة وحقيقية وغاية في الضعة، لكن ذلك مستحيل: فأنت لا تستطيع أن تتجاوز المقام وتتعدى عتبة المشاع والعادي. وهذا ما يجعلك مُقيداً بفرحك

الصغير ويحزنك الصغير، بمشارك المتذبذبة التي لا يمكن أن تكبر إلا لتصغر مرة أخرى وتقفز في أشياك الصغيرة التافهة. أنت تحزن لكن السماوات لا ترقص لحزنك، وتفرح فلا تتزلزل الأرض لفرحك: لأنه خارج حدود ذاتك فإن هذه الأمور تُعد حوادثاً، أشياء عارضة وذات محدودية بسيطة. إنها تفقد معناها حال الخروج عنك، فمن أين لك أن يسميها الآخر والأبواق صنعها محبوبة الحقوق لي، وهي رهن أناملتي. أنا لا أنكر أنك تتألم، ولا أنكر أنك تفرح أيضاً، وتغضب بأشياك الصغيرة، لكن هذا كل شيء، نقطة قاصمة، انتهى موضوعك: لن تُفرح الآخرين، لن تجعلهم يحزنون لحزنك، فكيف ستوصل مشاركتهم وشجونك من غير ما أدوات؟ ومن أين ستكون الأدوات إلا من مصنعي أنا؟ ومن أين لي أن أمنحك أسرارها ما لم تقرأ لي؟ إنك بكلماتي تُصاعف محيط دائرتك، وتعلو على نفسك وتتوسع حياتك لتشمل حيوات أخرى غابرة وأخرى ما تزال في العدم، وترى نفسك بعد ذا عبر المرايا التي أمررها أمامك فتستطيع المقارنة وتتجمل وتحسن وتتحو باتجاه الأحسن: فبالمقارنة مع أبطالي وقصصي فحسب تعرف أنك تافه، وتعرف أن زوجتك غارقة في التهاوت، وأنت تحتاج إلى حبيبة حقيقية: أنا أصنع لك المثالي، الحالم، البعيد، المطلق، الغاية في كل شيء، الذي يعرف كيف يجعل الحياة تسير رغم عثراتها، ويعرف كيف ينظم الأمور رغم عشوائيتها. وما عليك بعد ذا إلا أن تتألف من حياتك وتتصبر ممن حواليك فقد منحك الكلمات أصدقاءً واعين ومرحين، وحبيبة لا تمل من التقبيل، والوأن تبهج العين، ونهايات سعيدة أو متحكم فيها على أقل الظنون.

لقد سطرت العديد من الصفحات ولا أحسبني بعد قلت شيئاً: فأنا أريد شيئاً معيناً من هذا كله، إن لي غاية، أنا لا أعرفها تحديداً لكن مع هذا أتوهم أنني أعرف شيئاً منها. دعني أخبرك الحقيقة: أنت تهمني، تهمني حقاً: فأنت جزء مني، أستطيع أن أعيش أنا بدونك؟ أنا أحقق مجدي المزعوم؟ من سيضخم اسمي إن لم تكن أنت؟ من سيقرأني وينفض سروري ويلقي بالأوراق رغبة في

تفهمها وتعقل ما فيها؟ فأين يضعني ذلك؟ في خانة من لا يفهم، في خانة ذوي الأبراج العاجية. أنا لا أشك في قدرتي، وأنا أعرف أنني قلت كلاما جيدا، وقابلا لأن يزيد العالم أناقةً وجمالا، ولا فإن ذلك لا شك سيقصر كرامتي، وأعرف أن المشكلة في المعادلة هي في طرفك أنت، غير الموزون، لكنني يجب بعد ذلك أن أقل من معياري، وأنقص من قيمة طرفي لكي يتناسب معك، أو أن تقوم أنت برفع معيارك وتزيد من قيمة طرفك حتى يتناسب معي، وأعرف أن ثمة حلول أخرى أيضا، فمثلا، أنا أستطيع أن أظل كاتباً لما أشتغي، وأنت تظل غير ما فهم لما أقول، ولا راغب في ذلك، وأظل أنا أضرب رأس الكلمات في السطور حتى يأتي من صلبك من يستطيع أن يقدّر كلماتي حق قدرها، لكنني، آنذاك، سأكون قد متُ وانتابني العدم، وأنا لا أريد أن يكرمني بعد وفاتي؛ فإن هذا حق لي، وليس حقا للأجيال القادمة. تستفيد الأجيال القادمة، يذعنون لي، ينبشون قبري ويحلمون رفاتي، التي ستكون طاهرة حتما، إلى مقبرة أكثر بذاخا، ويعتبرون تقديسي كرامةً وطنية، ليفعلوا ما شاءوا؛ فأنا لا أكون بعد ملكي، بل أكون ملكاً مشاعا. ولئمل عليهم أموارهم أي شيء، فمن ذا سيعارض؟ صحيح أنني أنتج هذا الشيء الذي تراه أنت في رداء الكلمات، وأنا لا أقول مطلقاً أنه جاءني من الفضاء الخارجي، أو ثبته داخلي أقوام لا مرتجين؛ فأنا تسلسل مجتمعكم، وابنكم، وrehin حضارتكم، وقد اكون متجاوزا لكم في الزمان، لكنني ما أنزال مشودا لكم بخيط الحاضر حتى غاية موتي. ولا أريد أن تأتي هذه الغاية وأنا بعد مغفور في الشوارع المؤدية إلى النسيان، وفي الحانات المكدمة إلا من قليل ذوق.

والحق أنك يجب أن تكون ذا كرامة بعد كل شيء؛ فلا تجعل الكشّاب يخفّاذفونك هنا وهناك مثل لعبة نطاطة. وأعلم أن أكثر ما يقولون تهويم وكلام لا يقال إلا لملء قلوبهم المهترئة. وأعلم أنهم بعد أن يقولوا كلامهم الأولي، فإنهم يضعون في الصنعة، وفي الكرامة المزعومة. وإن يجديك شيئا أن يبهت نظرك في سواد مداهم، وأن يضع وقتك هباء في الحلق

الرقص أو غضبا حين يكون ما أكتب مُغضِبا؟ لكنك غافل عن هذا، وهذا الذي أود أن أقوله لك، غافل عن أهميتك في صنعي. أرايت؟ إنني طيب بعد كل شيء، ووداع القلب: فمصلحتك تهمني. وإن أبصرك حقوقك، ولك بعدما أن تقول، نعم، لقد عرفت ما تبغي، ولي أنا أن أحكم فيما أفعل، أو تقول أنا أعرف هذا من قبل ولم تأت بجديد والأمران لديّ سببان، لكنني أحمل أمانة، حقا إنني أنكلم جدا، إنني أحمل أمانة الكلمات. فهل ترى من عبث أن أستطيع أنا استخدام هذه الأداة؟ وهل هي فقط عشوائية الكون التي تحركني؟ أو ليس من هدف؟ أو ليس من نظام يحرك كل هذا؟ ونعم، إنني أعرف أنك أيضا طيب القلب، ووداع السريرة ونقيها. أنا لا أختلف معك في هذا، وإنما فقط أود أن أخبرك أنك غافل عن أصول هذه اللعبة، وغير مدرك ما آلت إليه بعد كثير لعب، ولا تعرف أين موقعك أنت من كل هذا؟ وهذا ما يجعلني راغبا أيما رغبة في إخبارك عن الشؤون التي تخصك في كتاباتي، وصدق أو لا تصدق فأنا راغب في مزيد من المجد؛ فحين تكون أنت ذكيا، وواعيا، فهذا له معنى واحد فقط، أنني أعرف كيف أصنع قراء واعين، وأذكيا. لا أريد أن أكتسب أنا مجدي من غيائك، وقلة فهمك؛ فهذا شأن اللصوص الهواة الذي يبنون من السقطات، وإنما أنا محترف، وكلما كان ذكاؤك شديدا، وفطنتك نافذة، كان مجدي أنا مضاعفا. إن رقة القلب لا تنفي أن بيننا مصالح مشتركة، وإن مصالحنا المشتركة هذه لا تعني بالضرورة أن يستغل أحدهما الآخر من غير علم الآخر؛ فهل ثمة عالم بلا مصالح؟ لكن المصالح تظهر وتستتر، وتكون شيئا وتكون أشياء أخرى، لذا أرغب أن تنك في كل كلمة أقولها، وتحاول أن تدقق فيها، وتغريها بغريال ذكائك؛ فأنا ذو هفوات، وإنما من خلال مسك لهذه الهفوات، وإعلانها على الملأ أنطوّر أنا، وتزداد أسلحتي فتكا، وقدرتي مضيا. فأنا لا أرغب فيك خاملا، ولا مستقبلا عاما. وهكذا، أود فحسب أن أخبرك أنني راغب في التطور، لكن هذه الرغبة لا تتحقق وجودا إلا بك، وبطورك معي. تصوّر أنني قلت كلاما كبيرا، كلاما عاقلا جدا، وعلى مستويات أعلى من مستواك، أتراك

مدى نياهاك وفطنتك. فلا يفرّك قولهم أنهم إنما يضعون الكتابة مفتوحة كيما تتمكن أنت من الإبحار في نهاياتك المقترحة. بمعنى آخر، إنهم يتخلون حتى عن واجبه في الكتابة وإعطاء معنى لما يكتبون، ويشيرون أن هذا واجبك أنت أن تمنح للكلمات معنى، ولجلهم شيئا من العقل والعاطفة. وهم بهذا يصيبون متعة مضاعفة: فهم يُنقصون من وظائفهم، ويتهرون من معايير الجودة المُحمّكة، فإن لم تفهم فهو بسبب غيبائك، وإن لم تحسن فهذا لأنك عديم الإحساس؛ فكل قيمة سلبية أو شك في الجودة يرجع إليك، وكل قيمة موجبة أو مديح يرجع إليهم. ولا يفرّك ما يدعون من اتقان الصنعة حين يحملون طاعة كلماتهم على اللاوعي الذي يبثونه حال سكرهم، فهم إنما يفعلون ذلك احتقارا لك، وغضا من قبيحتك، فيكتبون ما يطر في بالهم من تهويلات، ومن كلام مكرر ومعاد، ويذرفون كرامة الكلمات، ويدلقون بهجتها في الشوارع من غير ما حياء. وهم لو أنهم افترقوا على الكلمات فإن ذلك لأمر عظيم في ذاته، لكنهم افترقوا على الكلمات وعليك، وواووك بالكلمات، ولم يفرّقوا بين الكلمات المبرّنة من الآلام والأحزان وبينك الفارق في هذه الآلام والأحزان. فأصبحت عندهم عملية الكتابة هدفا ومقصدا بعد أن كانت أداة للوصول بك إلى شيء، ولا تفرّق بأقوالهم فهم حين لم يعرفوا ما يقولون، وبانت سوءاتهم انتفضوا يبحثون عن حيل جديدة لإيقاعك في شركهم فاخترعوا موت الكاتب ليدغدغوا مشاعرك، فتحسب أنك الحي الفاعل، وأنت المقصد والمبتغى. وهم ربما ابتدأوا هكذا، ظانين أنهم إنما يفعلون الأشياء من أجلك، لكنهم ما لبثوا أن أعجبتهم القصة، والله لو أنك سلمت من هذه الأمور لأفتعلوها، ولو راجحك الحزن لجليبوه، فمن أين ستنبئ مادة حديثهم: فهم إنما يتاجرون بالآلام ومصابك، فكيف تستطيع أن تقيض على ما يقولون، وكل شيء جائز في كلامهم؟ وكيف تستطيع أن تختبر دعواهم، وموازينهم مطّفة، ودائمة التغيير؟ فهم إنما يرونك أنت بإزاء الكلمات، وما دامت الكلمات سر نجاحهم فلا بأس أن يضحوا بك، فهؤلاء

بما يهرفون، فأنا منهم، وابن صنعتهم، وأنا إنما أتمرد عليهم من أجلك، حقا يجب أن اعترف هذا أنني أتمرد من أجل ذاتي، لكنك مع هذا حائز لا محالة على نصيب جيد. فليس معنى أن أقوم بخدمة ذاتي ومصالحني أنني لا أخدمك معي وأنا بفعل هذا التمرد إنما أزداد بهاءً وازداد غرورا؛ فإنني أجعل مني أكبر منهم، وأعلم منهم، وأفضل منهم، فأنا أفضلك عليهم لتفضلني عليهم، أرايت؟ إن مصالحتنا مشتركة، وأنت بحجبك الثقة عنهم إنما تزيد من ثقّك بي. وأعلم أنهم حين يكتبون فلا شك تذلّولهم رغباتهم التي قد تكون بعيدة كل البعد عنك، فلا تثق فيهم، ولا تطمئن لتصرّحاتهم. وأعلم أنهم مدّعون، فخذ ما يقولون مأخذ المؤسّس الحذر، والمفضل الميسور، وانقص من ادعائاتهم كيما تشاء: فإنهم حين اكتشفوا فيك محبا لما يقولون رجّوا اسمهم بك، واستغلّوا لمزيد من الشهرة. وهم ليسوا بعد ذا مهتمين لأمرك، أو قلقين لهلك، فبعد أن يجمّدوا أحزانك وهموك في الكلمات فإنهم ينصرفون عنك بكامل إرادتهم، ولربما نسوك حتى أشعار آخر، حين يحتاجونك مرة أخرى للتمثيل بك، فإنهم، بعد كل شيء، لا بد أن يكتبوا عن هؤلاء البشر، وقد أغرامهم النقاد بالقول أنهم لا بد أن يكتبوا عن هموك ومشاكلك حتى يتسنى أن يقول عنهم هؤلاء الآخرون أنهم جيّدون. فاحفظ ذلك، وانظر فيما أنت فاعل: فإنني لا أستطيع بعد أن أساعدك علنا وإلا عددت خائنا لهم. وإني خائن لهم، لكنني لا أميل لتضخيم العنف إزاءهم، وإنما ألجأ لهذا الحل السلمي الذي يجعل منك أنت ملك الأحداث: فإننا حين اكتشفنا مخاللتهم وعنتهم وسوء نواياهم ركضت فارا إليك لأجعل منك خصمي وحكمي، وإلا ما الذي يجعلني اندلق لك بالأسرار وبخبايا صدور الكتاب. إنني، في النهاية، أفقدكم، لكنني مع هذا أحاول أن أكسبك في صفى. وعلى كل فإنني أعترف مع هذا أن طبيعة الموضوع مخالطة بعض الشيء، وأن الأدب عموما صنعة من لا صنعة له، وأن معظم هؤلاء مدّعون وهائمون ولا يفقهون من أمرهم شيئا. طبعاً إنني أعرف لك أن تحكم عليّ: فأنا، كونك أنت قارئاً لي، أعرف

الذين يرغبون حقا في نصرته يتوقفون بداعي الحكمة، وتُدفن أسماؤهم بينما يظل ينقع في الساحة من لا رغبة له إلا في اقتناص هفواتك والهناك بمقاصد مريبة وبحيل جديدة كل مرة.

وهم حين انتبهوا للذي هو حاصل في العالم من تهافت الناس على التخصصات، وتدقيقهم في الشيء وفي اللاشيء، أغضبهم أنهم ليسوا متوقفين على شيء يدعم صنعته ويبرز هوسمه ويبرز لك أهميتهم، فحاولوا الاستناد إلى حجة هذا العصر، من علم ونحوه، ومنطقات فكرية، ومن إرث قبلي وشعبي، وأدخلوا العلوم والأديان وسائر ما ساعدتهم الشيطان عليه. وكل هذا من أجل أن يُبرهنوا على أن صنعته ما تزال تجد من يلتفت لها، وخصصوا علمهم، وياتوا في كل وإن يهيمون، وياتوا يقولون ما لا يفعلون. وكلما ذكر اسمك بعد ذا عادوا سيرتهم الأولى مدعين أنهم إنما يكتبون عنك ويك، وأنت منهم الأول والأخير، وأنهم ما خالفوا خط ترقيتك وتهذيبك قيد أنملة، وأنهم سائرون في الدرب الموصل إلى نورهم، وأن يكشفوا لك حقيقة هذا العالم وغيبه ويقدموا كل هذا على طبق الكلمات البرينة. فلا يخدعك نقاء الكلمات وطهر حروفها؛ فإن وراء الأكمة ما وراءها. وانظر إلى ما جروك إليه، واختبر آراءهم بعين المدقق الحذر، ولا تلتفت لصلواتهم ودعائهم من أجل هذه الإنسانية المعذبة، وعاملهم بالتالي هي أغلظ، واشدَّ عليهم في النقد.

لقد أعملوا أنماهم في المجاز، وجعلوا كل كلامهم مجازا، وبعد ذا انتفت الحقيقة من الكلمات، وانتفت الواقعة؛ فالمجاز كان إبتناؤه للتدليل على الفكرة المطروحة بجمال، لكنّه، دائما، كانت يقف بين كلمتين عاديّتين لكي يفعل معناه العميق من خلال فعل التناظر بينه وبين الكلمات العادية، وحينها كنت تنقف وقفة المفكر، وتقول بشيء من التدقيق والبحث، لقد والله أراد شيئا، ويجب عليّ أن أفهمه، فهو حين وصل إلى هذه الكلمات جنّحها، وأعطاهما القدرة على التحليق، بينما تنقف الكلمات الأخرى على الأرض. أما الآن، فقد طارت الكلمات جميعها، وأصبحت «أريد أن

أنهب إلى الصمام» «أريد أن أغرق في الفراغ المني» «على القذف»، وإبني متعب، «إن الحياة تنفوط على أوتاري العضلية»، ويات السماء شجرا، والقلب عشيا، وانفلقت الكلمة إلى كلمات، والكلمات إلى تهويمات، ولا من عقال يمنعه من التحليق. إن كسر طبقة الكلمات، وجعل المجاز والاستعارة والبلاغة مشاعا عاما بينها، أفقد البلاغة معناها، وكسر الحاجة إلى بلاغة وإلى مجاز. أي أنهم وقعوا في فخ نصيبه بأنفسهم، ولا دراية لهم بتهجته، ووقع أنت فيه بحكم جريك وراءهم، فباتت الكلمة مقصدا في ذاتها، ويات رنة الكلمة وموسيقاها الداخلية ما يُعْمَل عليه، فانفتت القدرة على الشعور، وعلى الفهم الذي يخلق خلفية التحليق. فانتصرت الكلمة المفردة على الجملة، وكبر المعنى والشعور والأحاسيس والدس وكل شيء يمكن التعويل عليه، فلا سبيل أن يتنصر مجاز الكلمة. فاعلم أن شفرة أوكام لا بد أن تُمارس هنا، ويعنف، وأن يقال أنه كان الأنسب، بعد كل ذاك، أن لا يجعل الكلمة مُحَلِّقة في هذا الموضوع أو ذاك، وما دام قادرا على قول شيء ما بكلمات أبسط، وذات جمال أكثر انفراسا، فإن المجاز أمر مُقْبِه. أي ببساطة، أن تصبح البلاغة الحديثة عكس البلاغة القديمة: فكما انتفت المجازات المُحَلِّقة، وكانت بقدر معلوم، كانت البلاغة في أوجها، أما حين تتجاوز المجازات مجازاتها، ويحلّق النص بكامله، من غير ما رابط يشده إلى الأرض، فهنا يكون النص مُتَعَالِيا عليك، ومتعاليا حتى على كاتبه، وتكون الكلمات قد اتخذت طريقها في الجو سريا.

ولقد جاراها في هذا النقاد الذين وقفوا وقفة، وفكروا في أنفسهم، فهم إن سايروك لم يُعْذِمُوا من يصب عليهم جام غضبه، وإن كانوا مع الكتاب فإنهم لا محالة فاقذكوك، فبدأوا في وصف طريقهم الذي يتأرجح في المنتصف، وقالوا في ذواتهم «لقد تعبنا من هؤلاء»، نرفنهم بالقليل والكثير، ونشهر أسماءهم، ويعد ذا يتمرردون علينا، فلا نستطيع أن نستمر في محاولة جعلهم يعقلون وهم ثلة مجانين، ونمارس عليهم سطوة الأب القاسي وهم منحرفون بالطبيعة، ونلعب معهم دور الناصح المرشد الرؤوف بولده وهم

أبعد من أن يكونوا أولاداً مطيعين». وقالوا «ما دام هؤلاء قد اتخذوا الكلمات سبيلاً لشهرتهم، وتصجيداً لذواتهم، وما دمننا نشترك وإياهم في استخدام ذات الأداة التي هي الكلمات، ونحن لا بد لنا أن نتعيب عقولنا في معرفة ما يقولون، ومعرفة ما ينبغي أن يقال، وكيف يخدمك أنت، يا قارئي العزيز، كل هذا، وكيف بعد هذا يضعون تقييمهم، فقد انتشلوا أنفسهم من هذه الأزمة بأن زادوا من استغفالك، وفتحوا الباب على مصراعيه من أجل غش الكتاب شريطة أن ينالهم شيء من المجد، فكانت المعادلة هكذا: أشهرونا نُشهركم، ولا تطلبوا منا نقداً جيداً لكي لا نطلب منكم كتابة جيدة، وسنحاول أن نضع أسساً أخرى هائلة كيما يتسنى أن يفهم كل أحد ما يريد، وإنما سنقول ختاماً هؤلاء قوم رائعون، وستلعب اللعبة معكم. وأنت تعلم أن بعضهم أدركوا أنهم لا محالة فاقدون لسطوتهم إن لم يجددوا من عقول شياطينهم النقدية بعد أن جدد شياطين الكتاب ما جددوا، فعلقوا بين فكي الضرورة، واستبدت بهم الصاجة للنصير، فهل تُراهم لجأوا إليك كونه الأول والأخير، ولب هذا الأمر وقشرت؟ وهل قاموا بقياس ما ينفك فقالوا نافع، وما يضرهم فقالوا ضار، لا، إنما نظروا بعين الميتفي مصلحتهم، والبصير بأصوره. وهم لا يلامون؛ فالعالم يتغير، والصالحون يرحلون، ويخلف من بعدهم خلف ينفذ غزْلَ السابقين، ويرثهم إلى أدبارهم سفهين، ورأوا أن يعقدوا اتفاقهم مع الشيطان، وأن يحاولوا أن يكونوا في صف الأقوى والأمهر، والذي في يده صنعة الكلمات، أي أنهم تخلوا عن مكانهم الوسط الذي ابتدأوا به، وبدل أن يقفوا موقف المُوحد بين أهواء الكتّاب وبين قلة فهمك، تخلوا عن وظيفتهم في التحسين والتقبيح، فباتوا في الطرف الآخر الخلفي الذي يتمترس بنسيج الكلمات الهش، ومعاينها الهلامية. لقد خانوك وأنت غافل، وبدلوا كل ما في وسعهم لتجنب قول ذلك علانية؛ فهم إنما يرغبون في العيش، وبين مكر الكاتب وخبثه ضاعوا في التلايف فأنقذوا ذواتهم بأن أصبحوا هم الآخرون كتّاباً، وأصبحت تحتاج لكتّاب، ولناقد لما يكتب، ولناقد

لناقد، ولناقد لهذا الناقد، وهكذا دواليك ضاع ما يقولون، وبقيت رنة الكلمات العلوية التي يسيلونها؛ فلماذا يؤلفون ما يؤلفون إن لم يكن هذا الكاتب جيداً؟ وهكذا ضعت أنت في التهويمات، وفي احتمالات العظمة التي لا تستطيع بنفسك أن تقتنصها لكنها لا بد أن تكون هناك، وإلا ما كتب الناقد ما كتبوا حول هذا الموضوع. وتعلم؟ أنت تضع هنا في الإرث التاريخي؛ فإن عقلك الجمعي يخرّك من الداخل بخيرية من يكتب، وخيرية من ينقد؛ فلماذا هم أدوات المبدع الكبير الناقصة التي بها يحسن أعماله، لكن ذلك أمر تاريخي محض؛ فحين اندثرت الآلهة الطبية ماتت خيرية العاملين لإصلاح شؤون الكون والبشر، وبث أنت مرمياً في لجة هذا العالم، ومنفياً في الزمان، ومُعاقباً من قبل الجميع بكل هذا الهراء الذي يُقلل كامل العالم الذي تصنعه الكلمات. واعلم أن الأمر إلى خراب، وأن الأحوال إلى استياء، وأنه ليس ثمة من مخرج في القريب العاجل؛ فقد ظن العاقلون قبل أمد أنهم بتخريب الغابات، وبالقضاء على موارد العالم النافذة، سوف ينتهي عصر الأوراق، وبهذا يرجع الكتاب إلى صوابهم فيكتبون بحذر، وبقلّة، وبحكمة، لأنهم سيُعدمون ما يكتبون عليه، وسيرجعون إلى كتابة ما ينبغي أن يكتب، وما يهمك، وما يزيد العالم بهاء وألقاً، لكن العاقلين هؤلاء أدركوا أن القدر المرح أكثر مخالطة مما ظنوا؛ فلم تعد الأوراق شيئاً مهماً، وحلّ محلها الإلكتروني المراوغ، فيالسموات؛ وبالحذا العالم كيف يُطوّر من أساليبه في القضاء عليك ومسحك وتشتيتك؛ ولكنها الآلهة تتشظى من على عروشها، تتشظى لأجل ما استفحل من مُركّب بها، وتوجّه بالعبادة إلى غيرها.

وانظر بعد ذا إليهم؛ أُمّه يهتمون لأجلك؟ لقد فقدوا سطوتهم، وبدلوا في لعبة المرأة والتبعية ولقد كان نشاطهم تابعا زمنياً لنشاط الكتاب، أي أنهم كانوا بعديين، لكنهم كانوا مُستقلين حتى اختضت القيم، وسقطت المعايير، فأصبحوا بعديين تابعين. وأصبحوا يقولون ما من شأنه أن يُدغغ آمال الكاتب ومشاعره من غير ما التفات لك أنت، وبدل أن يكونوا

من يُهتَم به. فهل تظن أن الكتب إنما وُضعت لك؟ وأنها إنما لقائتُك؟ فإن كان ظنك مثل هذا فأنت ساذج لا محالة؛ فإنها لا عوائك ودمارك، وليست شيئا مفيدا في ذاته، وإن إثمها أكبر من نفعها. وإنها، في النهاية، الطريقة التي تجعلك أبعد عن هذا العالم، وأكثر اقترابا من الخيال، ولو كان ذلك أمرا مفيدا لكان جيدا، ولكنّه يضعك في الطرف الآخر للعالم الذي يجب أن تخرج فيه للأسواق، وأن تحملَ محفظةً متقنة الصنع، وأن يكون داخل محفظتك شيء ما ذا قيمة.

طبعاً أنت تظن الآن أنني بعد أن أنهيتُ كلامي سأضعُ نقطتي وانفصلُ عنك إلى الأبد، وأقلعُ عن فعل الكتابة، فإنني متخوِّط حتى النخاع؛ فإن أنا كتبتُ، كنتُ مخادعاً لك، أو على الأقل مُنَاقِضاً لذاتي، ولما أحمله من تصورات، وإن أنا توقفتُ، فسأكون قد قتلْتُ نفسي بنفسِي، وأوقعْتُني في الهلاك. لكنّ الموضوع ليس بهذه السهولة، فأنا لا أكتبُ لأحصرني، بل أكتبُ لأحصرَك، وأنت مقصدي وغايتي، أما أنا فخارج المقاصد والغايات، وخارج اللعبة لأنني أنا من أدبرُها من الأعلى، وإنما أردتُ أن أبني أصولاً جديدة في اللعبة تمكّنك من فهم ما حصل من تطورات، وما حصل من تدهورات، وما أظنه، أنا، سليماً، وجيذاً لك. لكنني مع هذا أراُفُ بك أن أعلمك الحقيقة كاملة؛ فإنها تحرقُ من لا يملك وقاية الطبيعة وحصانة الكلمات. فأنت تعلم الآن، كوني أنا أيضاً كاتباً، أنني مدلّسُ بعض الشيء مع رقة شعور، ومدججُ بالخداع مع مسحة براءة هنا وهناك. فخفُ مني، واخشُ تلاعبِي ومكرِي، وخذ مني وارك، وعاملني بالمثل، واسقط علي غضبك من علياء وجودك، ولا تتردّد في أن تترك كرامتك تدخُل أنفها العتيد بينك وبين ما أقول. ولن أعزم أن أختار لعبة جديدة تمكّنني من العودة للكتابة، فهل تستطيع أن تحصرني في كلامي، وتجعلني قابعاً في عراشي؟ إنني قابل للتطور بعد كل شيء، ولا أعرفُ بعدُ أين سيأخذني تاريخي الطبيعي. وإنما أريدُك أن تنسلخَ من ذاتك، وتقفُ عليها، وتتعالى على وضعك في الشؤون الكتابية، وتصبح قارئاً فوق قارئ، وناظراً فوق ناظر!

حلقة الوصل التي تمنع الكاتب من التحلّق في عوالم الأشياء البعيدة عنك، والتي تنبع أهميتها وجدواها في عقل الكاتب وفي فهمه، ويكون هو غايتها، بدلاً من ذلك أصبحوا هم الذين يُطَيِّرون الكاتب إلى الأعلى، وينفخونه، فاندثرت معالمهم، وزال رسمهم. فاسمعْ نصيحتي واتركهم؛ فإن عناء قراءتهم أقلّ تبريراً من قراءة ما لا ينفع من كلام الكتاب وهرفهم؛ فهو لا يهرفون ويقولون بين الفترة والأخرى أنهم يهرفون، أما أولئك فإنهم يهرفون ويدعون أنهم يقيمون عثرات الهارفين ويردعونهم. فتركهم أولى، فمن أين لك أن تجد كل الوقت لقراءة كل هذا الدجل، إلا أن تكون سائحاً؛ فإن السائح يقرأ ليتسلّى على من يقرأ له، فإن وجدت تسليتك في السخرية على الأسلوب، أو في محاولة إكتناه من أين ينبع كل هذا الهراء، فدوتك وما تشاء؛ فأنت أخيرا المسؤول عن عقلك، وما عليّ إلا البلاغ المبين؛ فلا تلوّمنّ بعدُ ذا إلا ذلك وحبك للسخرية على حساب عقلك، والحق أنني أشجّعك على ذلك إن كان لديك الوقت؛ ففي السخرية تتضح معالم الأسلوب، وفي الاستعلاء على نصوص النقاد ينفّث الباب لفهم ما ينبغي أن يُقال. لكن دون ذلك ما دون ذلك من عناء، وإضاعة وقت وجهد، في كل هذا العالم المتكالب عليك. فارجعْ ذلك إلى أولوياتك ومشاريعك الخاصة، وانظرْ في حياتك بعيداً عن أقوال من يتكلم بـ«ينبغي» وبـ«يجب». فأنت عاقل بالغ حكمك حسك العام، وحين يصيبك القرف مما يكتبون فغض الطرف عن كتبهم، واعدلْ عن تأبطها، وارم بها شر رمية، فهم الخاسرون، وأنت بذاتك تكون قد ربحت وقتك وجهدك، وقبل ذا وبعده تكون قد ربحت نفسك بامتناعك عن جرّها إلى التهلكة.

وليس الكتاب على العموم شيئاً مفيداً؛ إنك، هنا أيضاً، تقع في فخ الإرث التاريخي فنظن أن الكتاب خير جليس، وإنك مهما قرأت فإن ذلك راجع بالإفادة عليك، وإن هذا ربما كان الشأن في وقت مضى، لكن ذلك الآن أبعد ما يكون عن الصحة؛ فالألة العادلة جعلت الكتابة مشاعاً، وأصبح كل من يعرف وكل من لا يعرف يُؤلفُ كتباً. فتعددت المقاصد وتشعبت السبل، وبثّ أنت آخر



إدوار الخراط ناقداً:

«ما وراء الواقع» مصطلح لم أحلله تحليلاً عميقاً
«الحساسية الجديدة» مصطلح قد لا يكون مصطلحي..
«عبر النوعية» مصطلح وقع في ذهني في جلسة أكلنا فيها وشربنا

حاوره : عمر مقداد الجمني *

«ثمة طلاق بائن بين الفن والفكر»: هكذا يكتب إدوار الخراط في فصل له من فصول كتابه «أنشودة للكثافة».. وفي مواجهة هذا «الطلاق البائن» الذي كرسه «العرف الشائع»، بل في سبيل منع هذا «الطلاق» من الحصول يدعو الخراط الفنان إلى أن يكون «ناقداً أيضاً». ناقداً لفنه أثناء الخلق، وناقداً لفنه بعد استوائه خلقاً كاملاً، كما يدعو إلى أن يمارس حقه، باعتباره ناقداً- في أن «يضع القاعدة العقلية لعمله وأن يخطط لمنهجه الفكري». تراثنا العربي القديم- فيما يرى الخراط- كرس ظاهرة «الفنان الناقد» وأدب الغرب جسدها أحسن تجسيد، فلم هذا «الطلاق» اليوم؟ ليكن الفنان إذن «في المحل الأول الناقد الأول لعمله» وليدرك أن «على مدى توفيقه في هذه العملية النقدية يتوقف نجاح العمل الفني في يديه».

ليس من شك في أن هذا التصور «للفنان الناقد» لدى إدوار الخراط هو الذي جعل الخراط ينشئ مئات المقالات وعشرات الكتب النقدية خلال مسيرته الفنية النقدية. وقد حاور كثيرون آخرون إدوار الخراط في فنه. أما نحن فنحاور إدوار الخراط «الناقد» خاصة، نحاوره في آرائه النقدية التي وجهت فنه وفي المصطلحات النقدية المركزية التي أنشأها، وخاصة مصطلح الكتابة «عبر النوعية» وما اتصل به من مصطلحات ومفاهيم مجاورة.

* كاتب من تونس

— أستاذ إدوار الخراط يودى أن أسألك بعض الأسئلة التي لا تعنى بالضرورة بالجانب الإبداعي من أعمالك إنما تعنى وتهتم بالجانب النقدي وتستنتج إدوار الخراط النافذ وأول سؤال أحب أن أبدا به هو كيف تحدد ثلاثة مصطلحات أساسية وردت في كتاباتك النقدية وأقصد «الحساسية الجديدة» و«الكتابة عبر النوعية» و«ما وراء الواقع» ولنبدأ بمصطلح «الحساسية الجديدة»؟

✽ بالنسبة إلى مصطلح «الحساسية الجديدة» لعلني أوضحت ملامحها الأساسية في عدة مقالات وكتب. سأحاول أن ألخص وأوجز وأكثف ما أتصوره أو ما اقترحه من تعديل أو تعريف لهذا المصطلح. لا بد كي نصل إلى ذلك من أن نقارنها بما أسميته بـ«الحساسية التقليدية» حيث كان العالم في مفهوم القاص أو المبدع أو الشاعر عالما مفهوما معقولا يمكن محاكاته بل يمكن تغييره أيضا، وما زال في هذا المفهوم آثار من للتصور الأرسطي للفن على أنه تمثيل أو محاكاة للواقع. في هذه «الحساسية التقليدية» كانت العمدة في التقنيات: البداية بمجهود أو فرش ثم الوصول إلى حبكة أو عقدة، ثم فك هذه الحبكة أو العقدة باستخدام التشويق (وكان المطلوب) أن تكون الأزمات الثلاثة متراسلة يأتي أحدها بعد الآخر في تعاقب مغلن منتظم طبعاً وفيه قدر كبير من التجريد ذلك أن الأزمنة لا يمكن أن تكون على هذا القدر من الفصل، ثم تأتي اللغة وهذه ينبغي أن تكون جزلة أو سلسة، ولكنها ملتزمة بالقواعد. ويكون الالتزام عند القاص أو الروائي أو الشاعر بأن تكون المعطيات سواء أكانت واقعية أم خيالية معطيات معقولة بمعنى أن لا يدخل فيها اضطرابات ما يدور في دخال النفس وما يقع تحت طبقة اللاوعي. يمكن بوضع هذه الخصائص في «الحساسية التقليدية» أن نرى في عكسها ما به تتحدد «الحساسية الجديدة».

ليس العالم مفهوماً عند أصحاب «الحساسية الجديدة» لأنه، بطبيعة الحال هناك علاقة ما ليست علاقة آلية أو افتراضية بل علاقة فعل وانفعال بين الفن وبين الأوضاع الاجتماعية والسياسية. عندما انهارت الشعائر المججلة والأحلام والآمال الطموحة في هزيمة ١٩٦٧ بدا أن العالم، بالنسبة إلى فئة من الكتاب والشعراء والقصاصين غير معقول وغير مفهوم ولا يمكن تبريره، وبالتالي تحطمت تصورات المحاكاة، فلم يعد الفن محاكاة، للواقع ولا حتى واقعا موازيا للواقع بل أصبح قائما برأسه، أصبح عالماً آخر من

ابتداع القاص أو الروائي أو الشاعر. وأصبحت فيه قواعد مخلقة إذا صح هذا التعبير. أصبحت القوانين غير مسلم بها وغير مكرسة. وبالتالي فإن تقنية التمهيد ثم الحبكة والعقدة، انهارت تماماً وصار من الممكن أن يدخل القاص أو الروائي مباشرة إلى قلب أزمته أو مشكلته بدون تمهيد.

في هذه «الحساسية الجديدة» صار أيضاً من الممكن أن يستغني عن ذلك التوازن المحسوب الذي كان مطلوباً من قبل في سياق «الحساسية القديمة» أقصد التوازن بين التعليل والتحليل والحوار والسرد والوصف وما إلى ذلك. أصبح من الممكن عند أصحاب «الحساسية الجديدة» أن يقتصر النص كله على الحوار ولا يكون مسرحاً مع ذلك، أو أن لا يوجد فيه إلا النزول القليل من الحوار، أو أن لا يوجد فيه تعليل. فوضع الأمور أمام القارئ أو المبدع أيضاً هكذا بدون تفسير، أو أن يكمن التفسير في داخلها دون أن يتطوع به المبدع مباشرة. هذا من ناحية، ثم من ناحية ثانية دخلت ضمن هذا العالم الجديد عالم «الحساسية الجديدة»، وبقوة، عناصر جديدة: دخلت «الأحلام» وما يدور في خيالات النفس، وما يدور في جيشان الروح، من اضطرابات ومن اختلالات إذا صح هذا التعبير دون أن يعني القاص أو الروائي أو الشاعر بأن يضع الحلم في إطار كما كان يفعل الكتاب القدامى.

كان الكتاب القدامى يضعون الحلم، ولكن بوصفه حلماً، كما لو كان شيئاً غريباً، أو كما لو كان شيئاً مقمحا على الحياة الواقعية. الحلم هنا في «الحساسية الجديدة» أصبح جزءاً أساسياً من الحياة. وبذلك فإن الفانتازيا دخلت بقوة، و«شطخ الخيال» دخل بقوة، ثم استدعى ذلك، للضرورة، تفجير قوالب اللغة وما سمي بتفجير اللغة. طبعاً الشرط الضروري لهذا هو الإلمام أولاً باللغة إلماماً تاماً ثم الانطلاق من هذه المعرفة القائمة باللغة إلى تجاورها وإلى تفجيرها وإلى تحطيمها.

ولذا صار من الممكن أن تبدأ الجملة ولا تنتهي، وصار ممكناً أن يكون هناك مبتدأ بدون خبر، وصار ممكناً أن تتكون الجملة من كلمة واحدة كما صار ممكناً أن تتكون من فقرات كاملة ليس بها فواصل تنقيط وهكذا. أظن أنه بهذا يمكن تلخيص أهم خصائص «الحساسية الجديدة» التي أوشكت الآن، بعد مرور نحو ثلاثة أو أربعة عقود، لا أدري، أن تصبح كلاسيكية وأن تصبح هي نفسها تقليدية، أصبح الكتاب الجدد من قصاصين وشعراء يأخذون بهذه

التقنيات الرؤى، طبعاً هذه التقنيات ليست مجرد شكلانيات وإنما هي تنم عن أو تنصهر في أو ترتبط بروية معينة للعالم بل رؤى للعالم وللكون الداخلي والخارجي. فالتقنيات والرؤى شيء واحد. لم تعد هذه التقنيات الرؤى شيئاً يبدو غريباً الآن بل أصبح الكتاب الجدد يأخذونها مأخذ المسلم به.

- هل مثلاً كل من كسر قواعد اللغة وتفجيرها ندرجه حتماً في نطاق «الحساسية الجديدة» أم يمكن أن يكون في غير هذا النطاق ومع ذلك يمارس تفجير اللغة؟
* يمكن طبعاً. ما أشرت إليه من خصائص أو سمات لا يمكن أن تكون قواعد مسبقة صارمة حاسمة لأن في داخل هذه الخصائص العامة يمكن أن تتنوع الكتابات وتتفرع إلى تيارات كثيرة وهذا ما يمكن رؤيته بالتفصيل في كتاب «الحساسية الجديدة» أو في المقالات المتعددة، وبالتالي من الممكن نظرياً أن من يكسر قواعد اللغة قد يكون خارج نطاق «الحساسية الجديدة»، قد ينتمي إلى رؤى أو تقنيات أخرى لا أدري ما هي بالضبط، لكن الإمكان نظرياً قائم.

- وهل ترى لهذه «الحساسية الجديدة» أصولاً في التراث العربي القديم أو الحديث قبل المعاصر؟
* نعم بالتأكيد، إن تراثنا الصوفي ويغض الأشعار التي كتبها مثلاً الصوفيون أو الصعاليك أو النساء وهي نصوص نادرة يمكن أن ندرج تحت هذا المفهوم وإن لم تسم بهذا المصطلح في وقتها وحتى عهد قريب، أي لا شك أن كتابات النفري مثلاً يمكن ببساطة شديدة جداً د راجعاً في هذا السياق. أما في العصر الحديث فإني أتصور أن لها جذوراً أو أصولاً مثلاً في كتابات بشر فارس في أواخر الثلاثينات سواء في مسرحياته أو في قصائده، ثم في الأربعينات هناك مثلاً من أستطيع أن أسميهم مدرسة الاسكندرية الذين كتبوا شيئاً يمكن أن يندرج تحت هذا المفهوم. وكذلك كتاباتنا أنا الشخصية في ذلك الوقت والتي كانت تمت بصلة ما إلى ما أسميه بالشعر المنشود وما يسمى الآن بقصيدة الفثر. كتابات بدر الديب الذي لم أكن أعرفه على الإطلاق في تلك الفترة نفسها مثلاً كتابه «حرف الحاء» وأيضاً كتابات أناس مثل عباس أحمد وأيضاً كتابات فتحي غانم المبكرة وطبعاً كتابات لويس عوض. كل هذه الجذور كانت إرصاصات بهذه الكتابات التي يمكن أن نصفها الآن، بعد مرور كل تلك السنوات،

بأنها تنتمي إلى «الحساسية الجديدة» أو هي أصول أو بذور أو جذور مصبغة لهذا المفهوم.

- أتني الآن إلى المصطلح ذاته «الحساسية الجديدة» هل هو ترجمة للعبارة الفرنسية (Nouvelle sensibilité) أم أنكم اهتمتُم إليه بطريقة أخرى أم أنه من وضع غيركم، وأنا أحب أن أتابع نشأة هذه المصطلحات النقدية في النقد العربي المعاصر؟

* هذه مهمة أتصور أنها مهمتكم وليست مهمتي أنا، بالنسبة إلي عثرت على استخدام لهذا المصطلح في حوار لي منشور منذ فترة بعيدة جداً في مجلة مغمورة هي مجلة «الاذاعة والتلفزيون» هناك عثرت على هذه الكلمة المفتاح هي «الحساسية الجديدة» كان ذلك ربما في أواخر الخمسينات، وربما كان في منتصف الخمسينات، فهل كنت قد قرأت هذا المصطلح في مكان ما قبل ذلك؟ طبعاً

لم يعد الشعر

العمودي ولا

توصيف

«العمودي»

نفسه قائماً

أنا لا أدعي أنني ابتدعت المصطلح بالتأكيد. فقلعه كان معروفاً من قبل ولكني أسهمت بقدر ما أستطيع في إشاعة مفهومه وتحليله وتحديدده وتطبيقه على كتاب معينة.

- قبل أن نصل إلى الكتابة «عبر النوعية» أفد عند المصطلح الثاني الشائع عنذك في كتاباتكم النقدية أفصد مصطلح «ما وراء الواقع» كيف تحدّدونه؟

* «ما وراء الواقع» هذا مصطلح لم أجدده ولم أحطه تحليلاً عميقاً أو متفصلاً كما فعلت بالنسبة إلى المصطلحين الإثنين الآخرين، لكنني أتصور أن الكتابات التي تروقني وتشوقني والتي أكتبها أحياناً هي الكتابات التي لا تنتمي بشكل ما إلى مفهوم الواقع حتى لو أدرجنا في هذا المفهوم عالم الحلم والخيال والشملج والفتانتازيا هي كتابات تذهب إلى شيء لعله أبعد من ذلك. ما هو بالتحديد؟ لقد أسميته في بعض الكتابات بـ«ما وراء اللغة» أو «اللغة التي تستعصي على اللغة». في نهاية الأمر الفن أو الكتابة الفنية هي شيء يستعصي تماماً على نقل الخبرة، أفصد الخبرة الحسية، الخبرة الشعرية، الخبرة المعرفية إلى غير ذلك، لأن الخبرة قائمة بذاتها لا يمكن أن تنقل، ولا يمكن أن توجد إلا في ذاتها. هذا المعنى الدقيق أفصد به أن «ما وراء الواقع» هو العبور وفكرة العبور من عالم هذه الخبرة المباشرة، التي لا عبور منها في حقيقة الأمر ولا نقل لها، إلى عالم اللغة، وهو شيء يختلف تماماً عن الخبرة بذاتها. لعل هذا الاتجاه هو الذي أعنيه بمصطلح

«ما وراء الواقع» وهو في حقيقة الأمر أيضا، وفي الوقت نفسه «ما وراء اللغة».

- نصل الآن إلى المصطلح الثالث الذي اهتمت به وهو مصطلح «الكتابة عبر النوعية».

* * * نعم. وقيل أن تسألني عن منشأ هذا المصطلح عندي أحكي لك طريقة من الطرف. كنت ذات ليلة في بيت صديقي الأستاذ بدر الديب ومعهما أحد الزملاء اللامعين في ذلك الوقت: كمال مدروج حمدي. كنا قد ناقشنا رواية «رامة والتنين» قبل أن تصدر مطبوعة في كتاب، كنت قد طبعتها طبعة محدودة في مائة نسخة ووزعتها. واستفصنا في النقاش في الإزاعة. ثم رحنا إلى البيت واستكملنا النقاش واحتد النقاش واستمر وشرينا وأكلنا. وفي هجم هذا اللقاء الحميم حاولت أن أجد تعبيرا أو مفهوما لما أكتب فوق في ذهني هذا التعبير «عبر النوعية» أي الذي يتجاوز أو يعبر الأنواع. قيل بعد ذلك، من أساتذة أفاضل، أنها ترجمة سيئة لعبارة (Interdiscipline) الفرنسية أو (Interdisciplinary) الإنجليزية. هذا ليس صحيحا على الإطلاق لأنه لم يخطر ببالي ترجمة عبارة (Interdisciplinary writing) (سواء اعتبروها ترجمة رديئة أو غير رديئة). وهو ما يعني تداخل النظم أو تداخل الأنواع، إنما تبادرت إلى ذهني فكرة العبور وفكرة «عبر النوعية». هذه هي الطرفة.

- ومتى كان ذلك تقريرا؟

* * * كان ذلك قبل صدور «رامة والتنين» بسنة واحدة. كان صدور الكتاب مطبوعا سنة ١٩٨٠، إذن النادرة حصلت قبل ذلك بعام واحد أي سنة ١٩٧٩. ما هي هذه الكتابة «عبر النوعية» بعد أن تأملتها وبعد أن فكرت فيها وبعد أن حللتها وبعد أن لاحظت، كما سبق أن قلت، كتابات بدر الديب وكتابات الزحال الذي فارقنا مبكرا يحكي الطاهر عبدالله وكتابات اعتدال عثمان وآخرين؛ لعلي لخصت وأبرزت هذا المفهوم في أنها- كما جاء الآن- للكتابة التي تشمل منجزات الأنواع المكرسة مثل الشعر، مثل المسرح والسرد والرواية والقصة وما إلى ذلك.

وكذلك هي الكتابة التي تتمثل منجزات التقنيات السينمائية أيضا، بل أكثر من ذلك منجزات الفنون غير القولية مثل السينما كما كنت أقول الآن، ومثل السند والتصوير والموسيقى. أقصد خاصة هذه المفاهيم الأساسية من مثل التناغم والتناسق والتناظر... الخ. ولكن في سياق مختلف عما يحدث في الموسيقى.

في الكتابة «عبر النوعية»، وهذا استطراد نلاحظ العناية

بالجسر الصوتي وبالنسق الصوتي، كما يحدث في الأعمال الموسيقية نفسها. نلاحظ مسألة التركيب النغمي ليس فقط من حيث الصوت بل أيضا من حيث الصور ومن حيث المجازات والمشاهد. هذا التركيب الذي يقارب أو يشابه أو يتحمل التركيبات السمفونية أو تركيبات السوناتة أو التركيبات الأخرى المعروفة في الموسيقى، أقصد التنوعات والمتواليات... الخ. ومثل ذلك في النحت أو التشكيل وما إلى ذلك. لا أعني أن يقوم المبدع بإحجام إحدى منجزات أو تقنيات فن ما أو نوع أدبي ما بجانب الأنواع الأخرى بحيث ينشأ نوع من التجاور فقط أو التواء أو النشاز، بل أعني شيئا صعبا ونادرا أيضا هو تمثل واستيعاب هذه المنجزات المختلفة من الأنواع الأخرى ومن الفنون الأخرى تمثلا واستيعابا تامين ثم صهرها وإدراجها في هذه الكتابة بحيث يتكون منها شيء لا أدري هل أسميه نوعا جديدا؟ إنني أتورد قليلا في أن أسميه نوعا جديدا وإن كنت ما أزال أرى أن هناك فوارق أو خصائص تحسم هذه المسألة أو المشكلة، بمعنى أنه حتى مع استيعاب وتمثل منجزات هذه الفنون الأخرى إذا كانت السردية غالبية على النص فهو ينتمي إلى النص أو الرواية، وإذا كانت الإيقاعية غالبية على النص ولو كان فيه سرد أو غيره من منجزات الفنون الأخرى فهو شعر. أما إذا غلبت الحوارية على النص فهو مسرح، وإذا غلبت المشهدية على النص فهو سينما.

ولكن قد يحدث، وهذا أمر نادر جدا وصعب جدا، أن تتوازن هذه المقومات وتتكافأ، بين الإيقاع والسرد والحوار... الخ، كلها أو بعضها. عنئذ، في هذا النوع النادر من التكافؤ أو التوازن تصبح الكتابة «عبر نوعية» بالمعنى الدقيق للكلمة، ولعل هذه الكتابة تصبح عندئذ نوعا جديدا.

- إذا كنت قد فهمتك جيدا أستاذ خراط، أستطيع أن أقول أولا إن الكتابة «عبر النوعية» هي اصطلاح وفي مفهوم تمر عبر مسلكين من الكتابة: مسلك في الكتابة يمزج داخل الفنون القولية بين أجناس مختلفة مثل تمازج السردية بالشعري، أو تمازج الشعري بالدرجائي أو تمازج السردية بالدرجائي إلى غير ذلك، ومسلك ثان يمزج من جهة بين الفنون القولية والفنون غير القولية من جهة أخرى كإدخال السينما في نص سريري وما شابه ذلك. هل فهمي صحيح؟

* * * نعم فهمك صحيح تماما.

- إذن فاعتادا على ما كنتم تشيرون إليه الآن، فإن كتاب «بنتك اللقي» لتوفيق الحكيم مثلا أو كتاب «نويورك ٨٠»

ليوسف إدريس لا يندرجان بهذا الاعتبار في الكتابة «عبر النوعية»؟

** نعم. صحيح تماما لأن الكتابة «عبر النوعية» لا تعني التجاور، ولا تعني أن يكون النص نصفين: نصفه سرد ونصفه مسرح أو نصفه شعر ونصفه كذا... وهكذا، بل إن الكتابة «عبر النوعية» لا تعني أن تكون فقرة من هذا النوع الأدبي تلوها فقرة من ذلك النوع الآخر ثم فقرة من نوع ثالث وهكذا.

وبذلك يعسر علي أنا أن أتصور كتابا مثل «ذات» لصنع الله إبراهيم مما يدخل في الكتابة «عبر النوعية» لأن عند صنع الله إبراهيم لم تبرز ولم تنصهر الونائيق والتسجيلية في قلب أو في مزيج السرد كما يحدث عندي أحيانا. فأنا أحيانا أوقف، في تصوري، أو أرجو أن أكون قد وفقت، في مزج الونائيق بالسردية مع الشعرية مع بعضها بعضا، بحيث يتكون من ذلك نسق قد يكون أقرب إلى التركيب الموسيقي أو السفوني هذا التركيب أو هذا التمازج أو هذا الانصهار هو الحاسم، وليس التجاور وليس أن تكتب أنت قصة على الأسلوب السري ثم تكتبها مرة أخرى مسرحية كما فعل يوسف إدريس في «جمهورية فرحات» فهذا شيء آخر.

— لو سألنا إدوار الخراط الناقد كيف يؤرخ لظاهرة الكتابة «عبر النوعية»، في مصر على الأقل، وما هي الرموز الكبرى أو النصوص الكبرى في هذا النطاق كما يستحضرها الآن؟

** لعلني لست بهذا القدر من التدقيق في التاريخ، ولا تنس أنني أعتبر نفسي ناقدا غير محترف، ولعلي طول الوقت أخذ النقد مأخذ الهواية ومأخذ الكتابة الأدبعية بشكل ما. لكن مع ذلك، أتصور أن النصوص التي كنت أشترت إليها أنفا باعتبارها النصوص الأولى في تيار «الجناسية الجديدة» يمكن إدخالها أيضا في هذا المنحى بمعنى أن كتاب «حرف الحاء» لبدر الديب الذي كتب سنة ١٩٤٨ لا شك أنه يدخل في هذا المفهوم.

وكما قلت أيضا لعل بعض كتابات بشر فارس تدخل أيضا في هذا المفهوم، لكن الذي أوضح هذا المفهوم بشكل قوي بعد كتابات بدر الدين هو كتابات يحيى الطاهر عبدالله وخصوصا في أيامه الأخيرة وفي كتاباته الأخيرة. لذلك لو رجعت إلى الأعمال الكاملة لجيحي الطاهر عبدالله التي صدرت عن دار المستقبل العربي وقرأت القصص القصص

الأخيرة التي كتبها في مرحلة أخيرة من عمره لوجدت أنها قصص بدعية تجمع بين السرد والشعر وبشكل ميكرو ورائع لفنتخي أنا نفسي إلى ما كنت أفعل حتى منذ أيام كتابتي «حيطان عالية» عندما كنت أخرج من السرد فجأة إلى نوع من الفاننازيا الشعرية أو الحلم السريالي المخالف لكل موضوعات القصة القصيرة التي كانت تكتب في ذلك الوقت. — طيب، غير بدر الديب وغير الطاهر عبدالله من تستحضر من الأسماء الكبرى التي ترمز إلى هذه الكتابة «عبر النوعية»؟

** اسمع لي أن أتحدث على لفظة «الكبرى»، ولنقل البارزة والواضحة، لعلني ذكرت هذه الأسماء في كتابي «الكتابة عبر النوعية». بدر الديب ويحيى الطاهر عبدالله واعتدال عثمان وأحيانا منقصر الفخاش من الكتاب الجدد ونبيل نعيم وغيرهم. وكل هؤلاء من الكتاب المصريين. أما من الكتاب العرب الآخرين فقلل أبرز الأسماء التي ترد إلى ذهني الآن هي الطاهر الكاتب حيدر حيدر السوري وخاصة في قصصه القصص الأولى وخاصة في كتابه «وليمة لأعشاب البحر» وغيره بطبيعة الحال

— إن لم أكن مخطئا، فإنك احتضنت مجموعة من الكتاب ممن كتبوا فيما يبدو لي وعلى حد علمي في هذا النسق: المعزجي والفخاش ونبيل نعيم وأظن أن لك ويدا بفضاء في نشر هذا الاتجاه في الكتابة الأدبية في مصر

** الفضل لهم ولموهبتهم وليس لي. — المجلات التي كانت تصدر في مصر خارج النطاق الرسمي مثل مجلة «إضاءة ٧٧» ومثل مجلة «الكتابة الأخرى» هل ترى أنها لعبت دورا في نشر «الكتابة عبر النوعية»؟

** بالتأكيد.. وهذا يذكرني بشيء هام، بشيء لعله قد فاتنا وهو مجلة اسمها «البشر» وكانت تصدر بينما كنت أنا معقلا يعني في سنوات ١٩٤٨/١٩٤٩/١٩٥٠. وكان يصدرها وأشرف عليها محمود أمين العالم ويهيج نصار بدر الديب. تفرقت بهم السبل. كل في سبيل إلا بدر الديب الذي ظل يتابع هذا «البشر». ثم أنكر مجلة «الفصول» (لا أقصد مجلة «فصول» التي يشرف عليها جابر عصفور) وكان يشرف عليها فتحي غانم. مجلة «البشر» هذه كانت طبعا مجلة مستقلة تماما بعيدة عن كل.. لعل «المجلة الجديدة» التي كانت تصدر تحت إشراف رئيس التحرير رمسيس يونان في الأربعينات المبكرة قد لعبت دورا أيضا لأنها قد أدخلت

المصطلحات

تمثل نوعاً من

استقراؤ القارئ

واستفاره كي

يفكر ويتأمل

بالتأكيد نصوصا سريالية ونصوصا مترجمة عن الفرنسية قد تمت بشكل أو بآخر إلى هذا النوع من الكتابة.

تأتي بعد ذلك مجلة «جاليري ٦٨» بالتأكيد، ثم المجالات الأخرى التي ظهرت في ذلك الحين والتي سميت بمجلات الماستر أو مجالات ثورة الماستر منها: «القديم» و«الغد» بالإضافة إلى «إضاءة ٧٧» و«كتابات جديدة» ومجلات من هذا النوع، وهي مجلات كلها قامت بقروض قليلة لمبدعين متمردين وخارجين أو مارقين على السلطة الرسمية.

— نلاحظ في العناوين الفرعية الخفية لعدد من أعمالك الأدبية مصطلحات جديدة كأن بها نوعا من تجاوز مصطلح «رواية» وكأن مصطلح «رواية» لم تجد فيه ما يكفي للتعبير عن هذه الأعمال، فمثلا، عنوان كتابك «اختراقات الهوى» أرففته بعنوان تحتني فرعي «نزوات روائية»، وعنوان «تربها زعفران» أرففته بـ«نصوص اسكندرية» وعنوان «تباريح الوقائع» أرففته بـ«تؤيحات روائية»، وعنوان «اسكندريتي» أرففته بـ«كولاج»، فهل هذه العبارات الواردة على هيئة عناوين فرعية تحتية توضيحية «نزوات روائية» / «مقتاليات قصصية» / «نصوص» / «تؤيحات روائية» / «كولاج» تصور ضيق المبدع بمصطلح «رواية» الذي بدا كأنه لم يعد يكفي المبدع للتعبير عما يريد وكأنه لم يعد يستجيب لما يدور في خاطره ولما يرسمه قلمه.

✱ ✱ هذا صحيح تماما بالإضافة إلى أن هذه المصطلحات كأنها تمثل نوعا من استفزاز القارئ واستنفاده كي يفكر ويتأمل كيف أن المصطلح القديم المكرس لم يعد بالضرورة كافيا شافيا وأغيا بل هو موضع تساؤل باستمرار. والتساؤل والمغامرة هما قطبا الفن عندي وهما قطبا العمل الفني عندي: التساؤل من ناحية والمغامرة من ناحية أخرى.

ومن ثم فإن هذه المصطلحات كأنها نوع من دعوة القارئ واستنفاده إلى التفكير في مصداقية النوع، صحيح أن الرواية نوع مطوع من شديد القابلية للنوع إلى آخر ذلك، لكن هذه المصطلحات تدعو القراء والكتاب أيضا إلى التفكير في هذا بالضبط أي التفكير في أن نوع الرواية نوع غير محدد وغير قاطي تماما.

ثم إن هناك بالتأكيد، لو لاحظت، استلها ما لفنون غير قولية فـ«نزوات» كما ترى جمع «نزوة» وهي مقابل كلمة (Caprice) الموسيقية، وكذلك «مقتاليات» جمع «مقتالية» وهي

مقابل كلمة (Suite) الموسيقية، وكذلك «تؤيحات» جمع «تؤيحه» وهي مقابل كلمة (Variatio) وهي الموسيقية أيضا. أما «الكولاج» فهو طبعا فن تشكيلي، وهكذا. وأوضح إذن أن هذه النصوص تتحدى مسألة التعقيب النوعي إذ أضحى التعبير أي وضع الأنواع في علب أو في خانات نهائية ومكرسة.

— إذا رجعت إلى ما كتبت فلتدق من ذا قليل أستطيع أن أقول أنكم تتبعون مقياسا واضحا في التصنيف الأجناسي غلبة مفهوم أجناسي ما في نص ما يعطيه تسمية الجنس المناسب: غلبة السرد تعطي النص تسمية «الرواية» غلبة الإيقاع تعطي النص تسمية «شعر»... الخ. أما حين تتكافأ المقومات الأجناسية داخل نص ما فإنك تخرج بالنص إلى تسمية جديدة، إما «كتابة» وإما «نص»

✱ ✱ صحيح تماما.

— في ظل هذا البصير ما هي أقرب كتبك في نظرك أنت إلى الكتابة «عبر النوعية»؟

✱ ✱ صعب جدا أن أحدد ذلك، لعل «رامة والتنين» أولا ثم الكتاب الثاني «الزمن الآخر» والثالث «يقين العيش» لعلها من هذا النوع، ولكن أيضا كتاب «مخلوقات الأشواق الطائفة» ثم أيضا ثلاثية «قرقرة الأخلام الملحية» وأبنية متطايرة» و«حريق الأخيلة» وهي ثلاثية تكون كتابا واحدا في حقيقة الأمر، ولأسف لم يصدر هذا الكتاب في مجلد واحد حتى الآن، بالعكس صدر منه، مجلدان في بيروت عن دار الآداب، ومجلد واحد في الاسكندرية عن دار المستقبل ولكنه في حقيقة الأمر كتب باعتباره كتابا واحدا، وهذه مطومة جديدة أنت تحصل عليها لأول مرة ربما! في هذا الكتاب مزج حقيقي بين الرسالة والتأمل والشعر والشطحات الفانتازية عناصر أظن أنها تكافأت في هذه الثلاثية كما تكافأ الشعر والسرد في «رامة والتنين» كما تكافأت الوقائع والسرد والشعر أيضا في «يقين العيش» وهكذا.

— ولكن «رامة والتنين» سميتها رواية

✱ ✱ صحيح! ذلك أني لم أكن قد اهتمت بعد إلى هذه التسمية «الكتابة عبر النوعية»، لعلك تذكر ما حكيت لك آنفا: بعد مناقشة هذه الرواية انبثقت الفكرة والمفهوم والمصطلح.

— إذا كنت متابعي أعمال الأستاذ إدوار الخراط الإبداعية قريبة من السلامة والصحة فإني أخطئ أن هناك اتجاها في السنوات الأخيرة عندك إلى كتابة الشعر بدل الأعمال السردية ثم إلى الاهتمام بالفنون التشكيلية ومزجها بالنصوص الشعرية سواء فيما كتبت أنتم أو في تقديمكم لما كتبه آخرون

في هذا النطاق امتزاج الشعر بالفنون التشكيلية.

* * طبعاً لذلك تعرف كما يعرف الكثيرون أو القليلون. لا أنري، اني كتبت الشعر أول ما كتبت عندما كنت صبياً غريراً. تصورت أن ما أكتبه هو شعر بل درست العروض الخليلي والتفعيلات والزحافات والعلل وكل هذه الأشياء دراسة وأنا بعد في الثانية عشرة من عمري. وكتبت الشعر الموزون المقفى العمودي الخليلي، بل استعملت المفردات الموشية التي تنتمي إلى الجاهلية بنوع من الاختناج بالالفقة والابحاج ثم انتقلت منها إلى كتابة الشعر على نمط مدرسة أبولو بتراروح الإيقاعات، ثم الشعر المنثور أو قصيدة النثر.

لم أتوقف في حقيقة الأمر عن كتابة الشعر ولكنه كان مدرجاً أو مندرجاً أو منصهراً في سياق القصص أو السرد إلا أنني في ذات يوم خطرت لي في إحدى النزوات الإبداعية أن أستخلص من «رامة والتنين» والزمن الآخر» بالتحديد تلك الفقرات التي تصورت أنها قصائد مستقلة أو التي يمكن أن تصور باعتبارها قصائد مستقلة. هي ليست مستقلة، هي في الحقيقة مندرجة منصورة في نسج العمل الروائي كله، ولكني باستخلاص تلك الفقرات وكتابتها على شكل إيقاعي خاص غير الشكل السردى الطردي، لعني استخرجت منها أيضاً، إيقاعاً آخر، وبالتالي استخرجت منها معنى أو دلالة أخرى لعلها كانت كامنة غير سافرة في النسيج الروائي، وهو ما يكون قسماً هاماً من كتابي «طغيات سطوة الطواها». ثم هبط علي طائر الشعر ذات يوم بعد ذلك لا أدري لماذا وكيف، فشكيت قصائد أدرجتها في كتابي «لماذا؟»، وتواصلت الكتابة في هذا النسق. ثم كانت عملية التساقق بين عملي وبين عمل فنانين كبريين هما في الوقت نفسه صديقان عزيزان: عدلي رزق الله وأحمد مرسى، كان هذا التساقق دافعا لي إلى كتابة نوع من الشعر يكاد يكون تأويلاً لأعمال تشكيلية، ولكنه ليس تأويلاً لأعمال تشكيلية فقط بل تأويل أيضاً لما يدور في نفسي وفي روعي من أفكار وتأملات ومشاعر. فكان الفن التشكيلي قد امتزج وانصهر في الشعر الكامن في داخلي تماماً. ومن ثم ظهرت هذه الكتابات في (٧ تأويلات) وفي «ضربتي أجنحة الطائر». أما «صيحة وحيد القرن»، فتصورته شعراً خالصاً كتب بعد ذلك. وما زلت أكتب هذا النوع في «دائلا السماء» أو لعلي سأعدل هذا العنوان إلى «٧ ساحات» بعد أن كتبت رواية ضخمة بعنوان «صخور السماء» وعلها رواية قد تكون ذروة من الذرى التي وصل إليها عملي الروائي.

- نهنك بهذا العمل الجديد أستاذ خراط. ولكن في نطاق الحديث عن الشعر يبدو أنه لا مجال للحديث عن «عودة الشاعر الضال» إذن؟

* * لا لم يكن ضالاً أبداً.

- لكن «٧ تأويلات و٧ مانيات» و«ضربتي أجنحة الطائر»، هل يمكن أن نترجمها في الكتابة «عبر النوعية» أم هما نوع من الكولاج المصايد أو شيء شبيه بالكولاج بين الشعر والرسم؟ * * لا أعتقد أنه كولاج، في «٧ تأويلات و٧ مانيات» بالذات هناك الشعر من ناحية وهناك اللوحات، أو مستنسخ اللوحات من ناحية أخرى. لكن لا أعتقد أن هناك علاقة عضوية بين هذين النوعين، لكن داخل الشعر هناك هذه العلاقة العضوية، داخل النسق الشعري هناك هذا الامتزاج بين الفن التشكيلي ومقومات الفن التشكيلي، الذي به تصبح هذه المقومات شعراً أقصد: اللون والشكل والتركيب وأيضاً الرموز أو الشفرات إلى آخره سواء في هذا الكتاب أو في كتاب أحمد مرسى وقد انتقلت من للعمل التشكيلي إلى داخل العمل الشعري وكونت جزءاً لا ينفصل عنه.

- يبدو لي أن العقد الأخير من القرن العشرين قد شهد زخماً من الكتب التي يمكن أن تدرج في الكتابة «عبر النوعية». هل هذا مؤشر على أن القرن المقبل قد يكون في أيدينا العربي «قرن النص» أو «قرن الكتابة» بعد أن كان القرن العشرين هو «قرن الرواية» أو «زمن الرواية» كما يقولون، ومن قبله كان هناك «زمن الشعر»؟

* * طبعاً كل رجم بالغيب ضلال، وكم تعميم خطر، أعتقد، باستشراف ما يحدث الآن، وباستقرار الاتجاهات التي أخذت في الغلبة والسيادة مثل قصيدة النثر نفسها، أنه يمكن أن أتصور أنه سيكون «لنص» أو للكتابة «عبر النوعية»، على الأقل، دور بارز إن لم يكن غالباً، دور سيكون واضحاً قوياً مرموقاً. لماذا؟ لأن هذه الكتابة صعبة وليست متاحة، وقد يدخل إليها ضلال، ولأن هذا النوع من التوازن والانصهار في هذه الكتابة ليس بالشيء المبدول على قارعة الطريق. بل هو شيء يحتاج إلى موهبة ومقدرة ومعرفة لعلها لا تتوفر للكثيرين، لذلك أقول «عصر النص» مثلاً لن يكون هو العصر الذي سيكون النص فيه سائداً، ولكن سيكون فيه النص بارزاً واضحاً مرموقاً لأنه صعب. بطبيعة الحال، هناك دائماً احتياج قائم للشعر بذاته، وللرواية بذاتها، وللمسرح بذاته، ولكن ليس في الأثر الكلاسيكية التقليدية وإنما في تطور مستمر متصور لهذه الأنواع نفسها فضلاً أو جنباً إلى جنب مع

الكتابة «عبر النوعية» أو كتابة «النص».

- كآني بك تستبعد حدوث تحول أجناسي مع مطلع هذا القرن الجديد، إنما الأمر يخضع في نظرك حسبما أفهم إلى تطور طبيعي للكتابة قد تعاضب فيه لعدة عقود أخرى أشكال الكتابة الموجودة اليوم.

* أنا لا أستبعد شيئاً، لكن أتصور أن الأنواع المكرسة، في تصوري تظل قائمة ولكن متطورة تكتسب منجزات من أنواع أخرى جديدة، كما قلت سابقاً حين تسود مثلاً الإيقاعية على السردية والمشهدية يكون النص شعراً، ولكنه ليس هو الشعر الذي كان يكتب أيام القدماء طبعاً بالتأكيد ولا هو بالشعر الذي كان يكتب أيام صلاح عبدالصور أو الشابي مثلاً. هو يظل شعراً ولكن متطوراً وبشكل آخر وقس على ذلك الأنواع الأخرى.

- إذن فإن القصيدة العمودية لن يكون لها حظ كبير على هذا الأساس؟

* لا. القصيدة العمودية عفا عليها الزمن يا سيدي، بعد موت الجواهري أظن أنها قد دفت.

- عندك اعتقاد راسخ بهذا الأمر؟

* ليس اعتقاداً راسخاً أبداً لكن أظن أنه بموت آخر أعلام الشعر العمودي وهو الجواهري بالذات انتهى الشعر العمودي. طبعاً هناك سعيد عقل يكتب بهذا الشكل إلى حد الآن ولكن هي أعمال نادرة وليست قوية. لا، لم يعد الشعر العمودي ولا توصيف «العمودي» نفسه قائماً. سيظل الشعر العمودي تراثاً نحترمه ونحبه حباً كبيراً، لكن لا اعتقد أنه سيبقى بهذا الشكل ممكن أن يكتب شعر بالقافية والوزن، القافية والوزن ما زالوا، لكن من يكتب الشعر العمودي اليوم؟ لننظر إلى الساحة هم عدد قليل بل نادر إن لم يكن منعدم.

- ولكن هناك عودة عند بعض رموز الشعر المعاصر اليوم إلى كتابة القصيدة العمودية. أنتم معتم ولا شك أن سعدي يوسف مثلاً عاد يكتب القصيدة العمودية أنونيس كأنه بدأ يتجه هذا الاتجاه أيضاً وهذه ظاهرة بدأت تتكشف في آخر العقد الأخير من القرن العشرين

* هو المئين إلى التراث، ولكن لا أعتقد أنه اتجاه ثابت، حتى أنونيس في «الكتاب» مثلاً قد يستخدم هذا ولكن بشكل آخر متطور تماماً. أما بالنسبة إلى سعدي يوسف فليس لي علم

- لا هو هناك اتجاه فعلاً نحو العودة إلى الشعر العمودي عند بعض الرموز الكبار، لا أستحضر الآن كل الأسماء ولكن هناك هذا الاتجاه فعلاً.

* أعتقد أنه على الأكثر هو حنين وليس اتجاهها.

- في نهاية الأمر هل الكتابة «عبر النوعية» أثر لتطور كان لا بد له من أن يحدث في الخطاب الأدبي الإبداعي أم هو أثر لعوامل خارجية أعني خاصة التأثير بالأدب الغربي ونحن نعرف أن مفهوم «النص» أو مفهوم «الكتابة» أمر يكاد يكون قد استقر الآن في الكتابة الأدبية في فرنسا أو في أمريكا؟

* لحل المسألة تعود إلى الأمرين كليهما معاً بمعنى أنه طالما قد حدث فقد كان حتمياً. أما تأثير العوامل الاجتماعية والسياسية والحضارية والثقافية بشكل عام فلا شك أنه قائم ولا شك أنه موجود ولا شك أنه لعب دوراً، لكنه في تصوري ليس الدور الحاسم لأن العلاقة بين الفن والمجتمع أو العلاقة بين العوامل الاجتماعية والسياسية من ناحية والخصائص الفنية من ناحية أخرى علاقة معقدة ومركبة وتضفي في آليات ليست متاحة أو سهلة أو اطرادية بل في آليات شديدة التركيب، ولكن طبعاً أتصور أن الأمرين كليهما صحيح.

- بالنسبة إليكم ألم تتأثروا يوماً ما بالكتابة الغربية في هذا النسق؟ هل تذكرون في هذا الاتجاه أثراً؟ حصل بنص ما في الأدب الغربي يدخل في نطاق الكتابة «عبر النوعية»؟

* صعب جداً أن أقول لك إنني تأثرت بنص معين خاصة أنني منذ فترة مبكرة جداً، أي منذ الأربعينات والخمسينات، كتبت كتابات يمكن أن تندرج في هذا الإطار، أمر صعب لماذا؟ لأن القراءات والتأثرات هي من الكثرة والتنوع والاختلاف والتمثل بحيث يصعب فصل إحدى شفاثر هذه السبكة المركبة أو هذه البوتقة التي دخلت فيها عناصر كثيرة وانصهرت وذابت وتمثلت، وأصبح من الصعب جداً أن لم يكن من المستحيل فصل عنصر واحد أو تأثر واحد. لا إنني أعتقد جازماً أنني لم أكن متأثراً بنص أو كاتب سلك هذا المسلك، ربما كان مجموع التأثيرات المختلفة بالإضافة إلى ما تكنه الروح وإلى ما يجيش فيها وما يطوف بالعقل وما أحدثته حياة العلم وحياة الشطح والخيال والخبرة الروحية المختلفة ربما كل هذه العناصر أسهمت في استحداث هذا النوع من الكتابة وتأملة واستخلاص هذه الاقتراحات، هي في نهاية الأمر اقتراحات وليست قوانين أو قرارات نهائية وهي اقتراحات قابلة للنقاش والتطوير والتنمية والاختلاف بطبيعة الحال.



عز الدين المناصرة:

**أنا أقل الشعراء العرب نرجسية، منذ المتنبى
وحتى نزار قباني ومحمود درويش وأدونيس
درويش محظوظ ومشهور أكثر مني، ولهذا أسباب أعرفها**

حاوره: جعفر العقيلي*

يؤكد الشاعر عز الدين المناصرة أنه أقل الشعراء العرب نرجسية، وأن الاختلاف بينه وبين الشاعر محمود درويش هو «اختلاف في المنظور الفكري والموقف السياسي أحياناً، وفي المزاج الشخصي»، أما الخلاف في وسائل الإعلام فهو من صنع الذين يخططون لاستدراجهما معاً، على حدّ تعبيره.

ويرى صاحب «يا غيب الخليل» أن الضجيج الذي أثير حول كتابه «إشكاليات قصيدة النثر»، لم يكن منطقيّاً، موضحاً: «تلقيت مدائح وشتائم نقدية، ولم أقرأ جدلاً معرفياً، إلا القليل»، وأضاف في هذا السياق: «أنا ناقد قلق، ولا أخاف من (ميليشيات قصيدة النثر)، لكنني أحاور نفسي باستمرار، فإن وجدت فكرة خاطئة أراجع عنها».

ويرفض المناصرة وصفه بـ«الناقد المحترف»، مبيّناً أن «هدف النقد هو تنقيف نفسي أولاً، ثم تصحيح انحراف النقد العربي الحديث بسبب هيمنة السلطة والأيدولوجيات ووسائل الإعلام على النقد، وتوجيهها توجيهها لا يخدم الشعر».

* كاتب من الأردن

كتب المناصرة المولود في بني نعيم الخليل «فلسطين» العام ١٩٤٦، أولى قصائده في نهاية الخمسينات، وفي العام ١٩٦٥ بدأ ينشر نتاجه في «الآداب» البيروتية، وفي «مواقف» التي أصدرها أنونيس (١٩٦٩)، وصدر مجموعته الأولى «يا غيب الخليل» (١٩٦٨)، ثم «الخروج من البحر الميت» (١٩٦٩) حظي عز الدين بحق الريادة في ما سمي بـ«قصيدة الهوامش» و«قصيدة التوقيعة». أصدر المناصرة في الشعر، وفي قصيدة النثر أيضاً. «كنعانهاذا» (١٩٨٣)، «قمر جرش كان حزيناً» (١٩٧٤)، «رعويات كنعانية» (١٩٩٢)، «لا أثق بطائر الوقواق» (١٩٩٩)، وكان أول من يصدر كتاباً عن «الفن التشكيلي الفلسطيني» (١٩٧٩)، وآخر عن «السينما الإسرائيلية في القرن العشرين» (١٩٧٥)، ودرس «المسألة الأمازيغية في الجزائر والمغرب» في كتاب ثالث، وقدم قراءة في الشعر «اللهجي» بفلسطين «الشمالية» في كتاب بعنوان «جغرافيا والمحاورات» (١٩٩٣)، وصدر له أخيراً دراسة حول «لغات الفنون التشكيلية» (٢٠٠٣)، فضلاً عن كتب أخرى ضمنت شهادات إبداعية، ودراسات تنظيرية له، وحوارات معه، مثل: «جمرة النص الشعري - مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة» الذي صدر منتصف التسعينيات. إلى ذلك، أصدر المناصرة الذي غادر وطنه إلى القاهرة للدراسة العام ١٩٦٤، كتاباً أشبه بالبيان حول موقفه من قصيدة النثر، حمل عنوان «جنس كتابي خثني» (١٩٩٩)، ثم أتبعه بكتاب «إشكاليات قصيدة النثر» (٢٠٠١) الذي اعتبر فيه أن هذه القصيدة «نص مفتوح عابر للأنواع». وقد صدرت الطبعة الخامسة من مجلد أعماله الشعرية في العام ٢٠٠١.

تنقل المناصرة بين عدد من البلاد العربية والأوروبية، وحصل على الدكتوراة في الأدب المقارن من بلغاريا، قبل أن يعمل في التدريس الجامعي بالجزائر، ثم عاد إلى عمان التي غادرها منتصف السبعينيات، في مطلع التسعينيات ليعمل أستاذاً في جامعة فيلادلفيا. وحصل الشاعر الذي يلقب بـ«امروؤ القيس الكنعاني» على عدة جوائز، من أبرزها «وسام القدس» (١٩٩٣)، و«جائزة غالب هلسا للإبداع الثقافي» (١٩٩٤)،

و«جائزة الدولة التقديرية في الآداب (الأردن)» (١٩٩٥)، وجائزة «سيف كنعان» (١٩٩٨).

ويدعو الأكاديمي الذي يعمل أستاذاً في جامعة فيلادلفيا، لكنه ليس شغوفاً باستخدام (دال) الأستة قبل اسمه، يدعو النقاد في الحوار التالي إلى قراءة أعماله الشعرية قراءة حكيمة، انطلاقاً من أن «الحب والمعرفة العميقة هما جوهر الناقد الحقيقي».

♦ أنت صاحب تجربة ذات خصوصية في إطار حركة الحداثة الشعرية العربية منذ الستينيات، لكنك مليء بمشاريع النقد الأدبي والتشكيلي والسينمائي، والنقد المقارن، والثقافة الشعبية... إلخ. إضافة لدورك في التعليم الأكاديمي، وسابقاً العمل النضالي الصحفي، كيف أمكنك أن تنصّب لكل هذه المهمات الثقافية، وفي وقت واحد؟

- أعتقد أن السر يكمن في التنظيم: فأنا أسأل نفسي دائماً في نهاية كل يوم: ماذا أنجزت، وماذا سأفعل غداً، فأنا مثلاً: أقرأ أربع ساعات يومياً بشكل إجباري منذ أكثر من ربع قرن، حتى لو عدت متعباً من العمل في الجامعة، وضربت أحياناً رقماً قياسيماً في الجلوس أمام المكتب للقراءة أو الكتابة، وصل إلى ١٦ ساعة متواصلة، لكنني بدأت أتعب في الفترة الأخيرة.

تنظيم الوقت تنظيمياً واقعياً، أمر يرتبط بالإنتاج، علاقاتي الاجتماعية ليست جيدة: أي لا أقوم بواجباتي بشكل جيد، وهذا يسبب لي حرجاً مع الأخبة والأقارب والأصدقاء، لكن بعضهم يتفهمني ما دامت الكتابة هي الأساس في حياتي الشخصية.

طبعاً، أعلنت منذ أن مارست كتابة النقد بالتوازي مع كتابة الشعر، أنني لست ناقداً محترفاً ولن أكون، لأن هدف النقد هو تثقيف نفسي أولاً، ثم تصحيح انحراف النقد العربي الحديث بسبب هيمنة السلطة والأيديولوجيات ووسائل الإعلام على النقد، وتوجيهه توجيهاً لا يخدم الشعر، لأنني شاعر متضرر من النقد، رغم أنني أكثر الشعراء العرب تقبلاً للنقد إذا كان عميقاً ونزيهاً، وإذا كان بعض النقاد العرب يعتبرني متميزاً في النقد، فذلك لأن لي دوراً أخذته بهدي الفردي في حركة النقد الحديث.

أما النقد التشكيلي والسينمائي فقد وُلِدَ صدفةً عندما كنتُ أعملُ في الصحافة محرراً ثقافياً أو إدارياً أو مراسلاً صحفياً في الفترة (١٩٦٤ - ١٩٨٣). أو مذيعاً ومديرًا للبرامج الثقافية في الإذاعة الأردنية في أوائل السبعينيات. والأهم من ذلك هو أن توجهي نحو التعددية الثقافية انطلق من ميلي للتنوع، للخروج من السأم، فعندما تسأم من القراءة في مجال السياسة مثلاً، تحتاج إلى قراءة الرواية. مثلاً: أنا أعشق قراءة الروايات الحديثة، لكنني لا أكتب عنها، أقرأ الرواية مرة واحدة ثم أرميها إلى الأبد، لكنني أقرأ أشعار أساذتي العالميين: «لوركا، جاك بريغير، كافافيس»، وأظَلُّ أعود إليهم باستمرار.

أرسم سرّاً، ولي لوحات، لكنني لم أنجح كما اعتقد، لأنني أنظر إلى لوحات كرمل المناصرة «ابني» في الغرفة المجاورة، فأجد الإتيقان والاحتراف، أما في النقد التشكيلي فأعتقد أنني قاصر على قول شيء ربما يكون مفيداً.

❖ هل يمكن أن تتوقف عن الكتابة النقدية يوماً ما، أم أنك ستواصل مشروعك النقدي؟

— أطمئنُ النقاد والشعراء الذين يزعجون من كتابتي النقدية، أنني بصدد مشروع مراجعة كتبتي لإغلاق الثغرات فيها، لأنني اقتربت من الإطلال على سن السنتين، وبعد أن تصدر هذه الكتب في طبعات جديدة سوف أتوقف عن النقد، لأنه مجموعة من الخسارات. هناك بعض النقاد كانوا من عشاق شعري، وعندما أصبحت ناقداً، وقفوا موقفاً سلبيًا من شعري، رغم أنني لا أعتبر نفسي ناقداً محترفاً.

❖ أشار الناقد د محمد عبيد الله، زميلك وصديقك، إلى أنك تُستَـدْرَجُ أحياناً إلى حروب صغيرة، استدراجاً مقصوداً، لأن بعضهم يستغلها لاستثارتك وكسب الشهرة على حسابك، فما قولك إزاء هذا التوصيف؟

— ربما كان هذا صحيحاً إلى حدٍّ ما، فأنا شخص مليء بالمحبة للآخرين، أخذ الأمور بظواهرها، لكنني أحب قول الحق والعدالة ونصرة المظلومين، وهذا جزء من طبيعتي «الجبيلية الخليلية»: أعطي الآخرين بدون حساب

الربح والخسارة، حيث لا أنتظر مقابلاً، لكنني شرس صدامي إذا اعتدى أحد عليّ. لقد توقفت منذ سنوات عن ردود الفعل، لأنني تأكدت من صحة قول الزميل عبيد الله، ولا أبدر إذا قلت مدافعاً عن نفسي، إنني كنت وما أزال، أرغب في جدل معرفي عميق حول قضايا الشعر وقضايا الثقافة، لخلق تقاليد للحوار، لكن الواقع الثقافي لا يسمح لي بذلك، لهذا لم يعد أحد قادراً على استفزازي، لأن مرارتي قد انقضت.

❖ يقول بعض «الأعداء» كما تسميهم، إنك شاعر «ترجسي»، و«أكاديمي رصين»، فما ردك عليهم؟
— ها أنت تستفزني، وأنا أملك حق الرد، خذها مني صداقة مججلة، أنا أقل الشعراء العرب ترجسية، منذ المتنبي وحتى نزار قباني ومحمود درويش وأدونيس.

هم يتهمونني وأنا اتهمهم، يمكنك مراجعة أقوال «أعدائي»، لتجد أن من يتهمونني، يمارسون الترجسية أكثر مني، مع أن الفارق بيني وبينهم هو أنني أملك رصيداً حقيقياً، وهم لا يمتلكون مثل هذا الرصيد هناك اتهامات من الذين يختلفون معي سياسياً، فهم مع «ثقافة التآمر» والتآسر»، وأنا مع «ثقافة المقاومة والحدادة» أما مصدر اتهامي بالترجسية، فأنا أعرفه جيداً.

❖ عندما يتحدثون عن المناصرة، يفتقر إلى الذهن فوراً محمود درويش، مع أنكما مختلفان شعرياً، فهو له خصوصيته، وأنت لك خصوصيتك، لماذا هذا «الاقتران» الذي يميل إليه ويتفق عليه كثيرون، وأي تشابه واختلاف بينكما كما ترى؟
— طبعاً نحن مشتركان في التعبير عن قضية واحدة، ونحن مستقلان شعرياً عن بعضنا بعضاً، هو له طرائقه الشعرية المختلفة عن طرائقي الشعرية، وقيل: ربما، إننا «هو وأنا» من شعراء الستينيات، قدّمنا إضافات شعرية لحركة الشعر الحديث، بينما اندمج معظم أبناء جيلنا في السائد في حركة الشعر الحديث، وبعضهم دخل في تقليد الرواد، بينما قمنا «هو وأنا» بتطوير وإشباع ما أنجزه الرواد، وتجاوزناه في كثير من الأحيان، فنحن مختلفان عن الرواد، باستثناء الأمور العامة.

أما الاختلاف، فهو في المنظور الفكري والموقف

لست ناقداً محترفاً ولن أكون، وهدف ممارستي النقد هو تثقيف نفسي أولاً

السياسي أحياناً، والاختلاف في المزاج الشخصي، ربما. هو أيضاً أكثر غزارة في الإنتاج، وهذه مسألة تحتاج إلى نقاش، فأنا لا أؤمن بالإصدار السنوي المنتظم للمجموعات الشعرية، وإنما أؤمن بالتنوع، وعذاب التجربة مع القصيدة، لأنني أخشى التكرار. أما الخلاف في وسائل الإعلام، فهو من صنع الذين يخططون لاستدراجي واستدراجهم.

وأقول بوضوح: هو صديق قديم منذ العام ١٩٧٣ في بيروت، حيث عشنا معاً كأصدقاء، وكنت أقرب الشعراء إليه، أتفق بهومياً، اختلفنا في بعض المحطات، وبقينا أصدقاء، حتى انقطعت صلاتي به منذ الحوار الذي نشرته جريدة «الرأي» الأردنية في تشرين الثاني ١٩٩٩، ولا أريد في مناقشة ذلك، أو الدفاع عن نفسي. هو في حاله، وأنا في حالتي. هو أيضاً مخطوط ومشهور أكثر مني، ولهذا أسباب أعرفها. هو مجلة «الكرم»، وهي مجلة مهمة صدر منها ثمانون عدداً رغم أنها فصلية، لكنه لم ينشر دراسة واحدة، عن أي ديوان من دواوين مجلد أعماله الشعرية الذي صدرت طبعته الخامسة العام ٢٠٠٩. أخيراً، هو شاعر كبير ومهم بلا شك.

❖ من خصائصك الشعرية تفصيح العاميات، حيث أعدت الاهتمام باليومي البسيط. إلى أين وصلت في هذا المشروع؟

– ما أزال أؤمن بأن مهمني كشاعر هي أن أقرب بين الفصحى والعاميات، لأنني أعتقد أن سر الفصحى يكمن في العاميات، أما الذين أشاروا مشكلة الفصحى والعامية سابقاً، فقد كان هدفهم الترويج للـ«اللغات الأجنبية»، ولأن أنصار الفصحى لم يطوروا اللغة، بل حولوها إلى قوالب جامدة، فهذا الهاشمي الذي يسمونه العاميات، هو المصدر الطبيعي والمنجم المنسي للفصحى.

في الجزائر، افتعلت معركة بين العربية والأمازيغية، لمصلحة اللغة الفرنسية، وفي لبنان استخدم مفهوم التعددية اللغوية لمصلحة الفرنسية على حساب العربية، هناك خطر آخر هو خطر «العاميات الركيكة» المختلطة باللغات الأجنبية، كما تروج لها الفضائيات اللبنانية بشكل خاص. لهذا أقف مع «عامية فصحي» تابعة من البجئة العربية، بدلاً من العاميات المختلطة باللغات

الأجنبية، وهذا هو سر إهتمامي من الناحية النظرية. أما سر إهتمامي من الناحية الشعرية، فهو جماليات الصوت الحركي في العاميات، ولأنها بتقدير، أحياناً، أكثر حيوية من الفصحى، والأهم عندي هو الوصول إلى اليومي البسيط، فأنا لا ألتفت إلى اللفظة إن كانت فصيحة أم عامية، ما دامت تحقق الشاعرية في السياق الشعري، ولا أدعي أنني أكتب لفردوس المستقبل المجهول وغير الموثوق، بل أكتب لبشر من لحم ودم وعظم. أنا من جماعة الصراط المستقيم، أعيش في الحاضر، وأرى المستقبل مثل أهل الأعراف.

❖ فضلاً عن أنك تعاملت مع العامية بجرأة وحيمية تسجلان لصالحك، لك الريادة أيضاً في تكوين ما يمكن أن نسميه «المعجم الشعري الرعوي الزراعي». ما الذي حفرك إلى هذا الاتجاه؟

– أنا شاعر رهيin الطفولة، عشت طفولتي في جبال الخليل، ثمانية عشر عاماً، وفي الحادي عشر من نيسان، دخلت عامي الستين، وفي الخامس من تشرين الأول ٢٠٠٥ أكون قد عشت في المنفى واحداً وأربعين عاماً. عشت في مصر، لبنان، بلغاريا، تونس، الجزائر، والأردن، وما أزال أشعر أنني مؤقتة بن مؤقتة. عشت مثقفاً مستقلاً، زرت بلداناً أجنبية عديدة، وبلغت غريباً عن الأشياء، فالحضارة الصناعية التي قدمت التقدم وأسباب الراحة للإنسان، سلبته بساطته وعفويته الإنسانية في آن معاً، وكان هذا سبباً عميقاً في داخلي للتوجه نحو القصيدة الرعوية الزراعية، حيث البساطة قبل الصنعة الاستعارية

وبطبيعة الحال هناك سبب آخر، هو محاولتي إعادة الاعتبار لنوع شعري أوروبي منقرض هو «الباسقوال»، مثلما حاولت سابقاً، إعادة الاعتبار للتوقيعة كمصطلح نظري موروث، حولته إلى الشعر.

وهناك سبب ثالث هو أن الشعر في العالم بدأ رعوياً، كما في نصوص للكاهن الكنعاني، وأغاني الحب الفرعونية، وملحمة جلجامش، والإلياذة لهوميروس، وغيرها. وهناك سبب رابع، هو أنني عشت هذه اللغة الرعوية في طفولتي من خلال الموروث الشعبي، فجدتي لأبي، وعمي وعمتي كانوا شعراء شعبيين.

❖ لكنه اشتغلت أيضاً على إعادة الاعتبار للموشح، كما في مجموعتك الشعرية الأخيرة «لا أثق بطنان الوفاق» ما الدافع إلى ذلك؟

– أنا أتعب مع القصيدة، فلا أكتب إلا عما أعيشه. لقد عشت في مدينة تلمسان الجزائرية (١٩٨٧-١٩٩١) وهي مدينة ذات طابع أندلسي. معظم العائلات هناك من أصول أندلسية، وتحفظ حتى الآن بمخطوطات أندلسية، فإذا دخلت بيتاً تلمسانياً أصيلاً، تجد العائلة كلها فيه، تتفنن غناء الموشحات، وكان أحد طلابي في الجامعة صانعاً ماهرًا لآلة «القهّار الأندلسي» ويسمونه «الكويتره»، وله محل يعيش منه، وكنت أزوره.

هذا الطغس الأندلسي تسرب إلى روحي للشعرية، ولم يأت هذا الاهتمام بالموشح من الأوامر الأميركية والأوروبية بضرورة الاحتفال ببولومبس وسقوط الأندلس، في أوائل التسعينيات الذي جعل بعض الشعراء والروائيين العرب يماشون مع المناسبة. لقد اهتممت بالفجر منذ الستينيات بتأثير لوركا وعرار «مصطفى وهبي التل»، واهتممت بالهنود الحمر، منذ السبعينيات وربما قبل ذلك، لهذا كان اهتمامي بالموشح، متأخراً، عندما عشت إبقاعاته في حياتي الشخصية.

❖ هناك من يرى أن المناصرة هو القاسم المشترك بين شعراء فلسطين والأردن، هذا يعني الكثير، خصوصاً فيما يتعلق بـ«تعددية الواحد».. كيف ننظر إلى ذلك؟

– هذا صحيح إلى حدّ كبير، فأنا «فلسطيني من أصل فلسطيني» يحمل «موقنا» الجنسية الأردنية، لأن لي حقوقاً شرعية في فلسطين، لن أتخلّى عنها حتى الموت، ما الذي يزعج في هذه المعادلة التي أتعاظم معها بوضوح وصداقة. ومثلما قدمت لفلسطين ما أستطيع، قدمت للأردن ما أستطيع، وما أزال قادراً على العطاء للأنثين، فأنا أحمل هويتين، لا أنتكر لأي منهما هويتي الحقيقية وهويتي المكتسبة.

كان لي دور أساسي في الشعر الفلسطيني الحديث، يعترف به كل القراء النقاد، ولي دور طليعي في الشعر الأردني، عندما أسست –مع بعض زملائي– المفاهيم

الأولى للحداثة الشعرية، منذ «جماعة الأفق الجديد» وما أزال. قصيدة النثر في الأردن كنت أول من كتبها «مذكرات البحر الميت» (١٩٦٩)، وقبل ذلك.

أتعاطف مع الطبقات المهمورة في المجتمع الأردني، أتعاطف مع الجنوب الأردني الفقير، ومع المخيم، فهل في كلامي ما يزعج؟ لقد عشت، كما قلت لك، في عدة بلدان عربية وفي أوروبا الشرقية، ولم أعد قادراً على تحمل «العقل الحارثي» هنا أو هناك، نعم أنا القاسم المشترك [يضحك..] هل هذه نرجسية أيضاً؟

❖ «المكان» الأردني والفلسطيني في شعرك، كان مبكراً، أي قبل التنظير للمكان في النقد الحديث منذ أوائل الثمانينيات، فقد صدر لك «يا غنّب الخليل» العام ١٩٦٨، و«الخروج من البحر الميت» العام ١٩٦٩، و«قعر جرش كان حزيناً» العام ١٩٧٤، وفي العام ١٩٩٧، كتبت نصف أطروحة ماجستير، لفتيحة كحلوش، عن المكان في

شعرك وشعر سعدي يوسف، فهل يعود ذلك إلى أن سعدي وأنت كتبتتما عن «المكان الجزائري»، كما في مجموعتك «حيزية»، و«رعويات كنعانية»، و«لا أثق بطنان الوفاق».. وكيف ننظر إلى المكان؟

– استعمل المكان في شعر الجيل السابق لنا، أي الجيل الكلاسيكي، أبو سلمى، إبراهيم طوقان، عبد الرحيم محمود، عرار، كملصقات على جسد القصيدة، وليس بقراءة روح المكان، فالمكان في قصائدهم، يشبه الأمكنة في الشعر الجاهلي. وكان لا بد في الشعر الحديث من الانتقال المختلف، فالمكان بالنسبة لي، ليس لفظاً، وإنما روح متحركة تسكنني، وهو غير ظاهر في قصيدتي لأنه يتبطن أعماق القصيدة، لكن النقاد لا يقرأون، بل يمارسون النقد مشافهة وساعاً.

❖ يبدو أنك لا تطبق النقد؟

– أنا أدع النقاد لقراءة أعمالي الشعرية، قراءة محبة، فالحب والمعرفة العميقة هما جوهر الناقد الحقيقي. أنا لا أطلب ولم أطلب من أحد أن يكتب عني، ما أطلب به هو القراءة العميقة والمحبة فقط لا غير. لقد تحملت «شتائم

أرغب في جدل معمري عميق حول قضايا الشعر والثقافة، لخلق تقاليد للحوار، لكن الواقع الثقافي لا يسمح لي بذلك

نقدية»، فكيف لا اتقبل النقد الموضوعي» هناك شعراء ليس مسموحاً نقدهم، بل إن الاقتراب النقدي الحقيقي، ممنوع، فإذا وافقتني أن هذا النوع من الشعراء موجود في الواقع، فمعنى هذا أن كلامي صحيح، ولم أعد أكثرث للنقاد.

✦ تجربتك الشعرية مع «امرئ القيس» كفنّاع، كانت الأولى، ربما في الشعر الحديث، وقال صلاح عبد الصبور في هذا السياق: «إن المتأصرة، لديه قدرة فائقة على توظيف عسارة الموروث»، وهناك من يعتبر أن تجربتك في توظيف الموروث هي الأساسية في شعرك، هل توافق على ذلك؟ وهل يدخل ذلك في التناص؟

– إلى حد ما، هذا صحيح، لكن توظيف الموروث ليس الوحيد في تجربتي الشعرية. أول صلتى بامرئ القيس، كفنّاع، تمت ربما العام ١٩٦٥، وربما سبقني آخرون لتوظيفه، لكنني لا أعرف. أما آليات التوظيف عندي فقد سماها عبد الصبور «توظيف عسارة الموروث»، والكلمة «عسارة» تدل على الألية.

ربما كان توظيفي الأول لشخصية امرئ القيس، ذهنياً ثقافياً بسبب إعجابي بشعره، لكن منذ العام ١٩٦٧ وحتى العام ١٩٨٣، اختلف التوظيف، لأن التوظيف، لم يكن هدفي، بل لأنني كنت أعيش حالة روحية مرتبكة، وطريقتي في التوظيف، عندما تركبني حالة امرئ القيس، معروفة ومختلفة عن لحقوا بي حتى من الشعراء الكبار لاحقاً.

أنا أعيش امرأ القيس وحالته، وأصاب بهذه الحالة مثل الحجاج الأوروبيين الذين كانوا يصابون بما أطلق عليه اسم «حمى القدس» عندما يزورون القدس، فأنا أصاب بين الحين والآخر بما أسميه «حالة امرئ القيس»، أما إن كان هذا نوعاً من أنواع التناص، فهذا صحيح. التناص المعرفي ليس أمراً سلبياً.

✦ يقولون إنك وصلت «تخوم العالمية»، وإن لم تصبح شاعراً عالمياً، ما مفهومك للعالمية. هل هي «شجار مع الذات» أولاً، كما قلت ذات مرة؟ – أنا شاعر عالمي، حتى قبل أن يترجم لي حرف واحد

من شعري. سأقول لك: كل الذين ترجموا لي إلى الفرنسية والفارسية والإنجليزية والهولندية، ليسوا من معارفي. اثنان منهم لم ألتق بهما حتى الآن، واثنان تعرفت إليهما بعد صدور الترجمة.

الشاعر قد يكون عالمياً في تخصصه، وقد لا يكون، قبل الترجمة. الترجمة مسألة علاقات عامة، فهناك شعراء عرب، متوسطو الحال، ولا يهتمون من الشعراء المتميزين في الوطن العربي، يعيشون في أوروبا، ترجم لهم معظم شعرهم، ولم يقتنع القارئ الأوروبي بهم. أنا أفرح لمثل مدام بلانش في نهاية فيلم المخرج الأمريكي أوليفر ستون «شخص غير مرغوب فيه»، حين اختتمت هذه السيدة الفيلم بمقطع شعري لي، حفظته من الترجمة الفرنسية، عنوانه «تركة».

✦ كتابك «إشكاليات قصيدة النثر» أثار جدلاً في طبعيه الصغيرة والكبيرة، هل تراجعت عن أطروحتك التي ترى في قصيدة النثر «نصاً عابراً لأنواع وجنساً أدبياً ثالثاً بعد الشعر والسرد، وكتابة خنثى»؟

– الضبيج حول الكتاب لم يكن منطقياً، لأنني تلقيت مدائح وشتائم نقدية، ولم أقرأ جدلاً معرفياً، إلا القليل. طبعاً أنا نادق قلق ولا أخاف من «ميليشيات قصيدة النثر»، لكنني أحاور نفسي باستمرار، فإن وجدت فكرة خاطئة أتراجع عنها، ولكني أزعج أن الجدال بعد كتابي حول قصيدة النثر، قد خفّت، وأصبح مكرراً، ومعظمهم ينقل عني ولا يذكر اسم الكتاب!! ولم تطرح حتى الآن، بدائل حقيقية لما طرحته، وحتى الآن لم أقتنع بفهر ما طرحته.

✦ عشت وزيت مدناً كثيرة، ما أحب المدن إلى قلبك؟ – ظل حبي للقاهرة من طرف واحد، أما بيروت فقد أصبحت مجرد ذكرى حميمة، أما عمان فقد كنت أحبها، لكنني لم أعد أحبها، أما الخليل فهي المبتدأ والخبر، وهي حبي الأول والأخير، لكن «الإسرائيليين» دمروها وشوهوا معالمها وقسموها إلى (H.1) و(H.2)، بموافقة السلطة الفلسطينية، فعلى العالم أن يعيد لي طفولتي في مدينة كانت خضراء وبهضاء ونظيفة من الاحتلال.

أزعم أن الجدل بعد كتابي حول قصيدة النثر، قد خفّت، وأصبح مكرراً، ومعظمهم ينقل عني ولا يذكر اسم الكتاب

سيناريو:

سينما باراديزو

CINEMA PARADISO

By Giuseppe Tornatore

سيناريو: جيوسيپ تورناتوري

ترجمة: مها لطفي *



عرض فيلم سينما باراديزو للمرة الأولى داخل إيطاليا عام ١٩٨٨ بنسخته الأصلية التي سميت فيما بعد نسخة المخرج. وهي نسخة يستمر عرضها ١٦٨ دقيقة. فيما بعد طلب المنتج، فرانكوستالدي من مخرج الفيلم قطع مجموعة مشاهد ليتمكن من عرضه خارج إيطاليا والاشتراك في مهرجانات مختلفة. وهكذا أصبحت مدة العرض التي شاهدها العالم ١١٨ دقيقة، أي بحذف ٥٠ دقيقة من النسخة الأصلية. لم يكن المخرج سعيداً بهذا الوضع، رغم الجوائز العديدة التي نالها الفيلم من أكثر من مهرجان عالمي. إلا أنه كان مديناً لكوستالدي لمنحه فرصة الإخراج الأول لفيلم طويل بعد أن كان قد أخرج فقط فيلماً واحداً محلياً قصيراً للتلفزيون. عندما قررت ترجمة هذا السيناريو، شعرت أنه من حق الفنان تورناتوري علينا أن نقوم بنشر نسخته الأصلية التي أحبها، وإن كانت طويلة. لأن هذا النص هو الذي يتضمن رؤيته الكاملة لتطور شخصية سلفاتوريو وعلاقتها بالهاجسين المسيطرين عليه: شغفه بالسينما، وحبه لإيلينا

* مترجمة من لبنان

١- جيانكالو - منزل والده سلفاتوري - خارجي/داخلي- نهرا
تشرق شمس أكتوبر طريقها عبر الغيوم الرمادية، مجتازة
الظل باتجاه البحر، حيث الشاطئ الذي بنيت عليه الضواحي
الجديدة لبلدة جيانكالو.

يتدفق النور المشع عبر النوافذ، مرسلًا على الجدار الأبيض
أشعة منعكسة تكاد تحمي العمود. تحاول ماري، امرأة
تجاوزت الستين من العمر بقليل، أن تعثر على شخص ما عبر
الهاتف.

ماريا: ... سلفاتوري، هذا صحيح، سلفاتوري. دي فيتا
سلفاتوري... ولكن، يا أنسة، ماذا تعنين أنك لا تعرفينه؟...
أنا... نعم... (تزفر بعصبية. لقد حاولت الاتصال بعدد لا
متناهي من الأرقام، ولكنها لم تتمكن حتى الآن من مخاطبة
السيد دي فيتا. أخيراً، تتنهد مرهقة.) هذا صحيح، حسنًا
فعلت أوه... نعم... أنا والدته، أنا اتصل به من صقلية. قمت
بالمحاولة طوال النهار... أه، إنه ليس هناك... ولكن من
فضلك.

هل يمكن إعطائي؟...؟... حسنًا...
(تومس لأمراة أخرى في نحو الأربعين من العمر تجلس
بقربها: إنها ليا ابنتها، التي تدور الأرقام التي تملئها
والدتها: ستة، خمسة، ستة، اثنان، اثنان، أوه، ستة... شكراً
جزيلاً لك... مع السلامة. ترفع السماعة، تأخذ
الرقم الذي دونه لها وقد صممت أن تحاول مرة أخرى.
تخاطبها ليا وكأنها تخاطب طفلة، لكي تقنعها.
ليا: انظري، يا أماء... من العيب الاتصال به، سوف يكون
مشغولاً جداً، ولا يعرف إلا الله مكانه. بالإضافة إلى ذلك
فإنه حتى قد لا يتذكر. افعلني ما قلته لك، انسي الموضوع...
لم يأت إلى هنا منذ ثلاثين عاماً. تعرفين نوعيته.
تتوقف ماري لتعيد النظر. القرار الذي ستخذه مهم، ثم،
بعناد.

ماريا. سوف يتذكروا سوف يتذكروا!
(تضع نظارتها وتبدأ في طلب الرقم.)
... أنا متأكدة. أنا أعرفه أكثر منك. لو لم يأت إلينا تمنعنا عن
إبلاغه النبا، سوف يغضب كثيراً. أعرف ذلك.
(تخلع نظارتها...) مرحباً صباح الخير. هل يمكنني التكم
مع السيد سلفاتوري دي فيتا. أنا والدته...

٢. روما- شوارع- خارجي/داخلي- ليلاً
الوقت متأخر، ولكن حركة المرور في الشوارع ما زالت
مستمرة باتجاه مركز المدينة. وراء مقود سيارة فارغة

رجل قارب الخمسين من العمر. إنه سلفاتوري دي فيتا
أنيق، أخذ شعره يتلون باللون الرمادي، وجهه وسيم بدأ
يتجعد. تعبيراته المتعبة تخفي شخصيته العديدة،
الواقعة من أدائها والتي لا يمتلكها إلا رجل صنع نفسه
بنفسه. لا ريب إنه مدخن شره، كما نستنتج ذلك من
طريقة تعاطيه المجهة الأخيرة من السجارة التي أوشك
على الانتهاء منها.

يقف بجانب ضوء أحمر. يرسم السجارة ويرفع الشباك،
عندما تتوقف بمحاذاته سيارة فيات صغيرة. صوت موسيقى
الروك يرتفع إلى أقصى مداه من الراديو. يستدير سلفاتوري
غريزياً لينظر نحو الرجل الذي يجلس وراء المقود. صبي قد
صفق شعره إلى أعلى وفق آخر صحبات الموسيقى. يدرس
بحماس رائد ولكنه بارد ويخال من الفضول تعبيرات الصبي.
تجلس الفتاة قربه. شعرها كثيف مجعد، شفتاها حمراوان
ممتلئتان، ترد نظرات سلفاتوري بتحد. يلاحظ الصبي ذلك
فيستدير نحو سلفاتوري بصوت وثق

الصبي: هاي! ما الذي تنظر إليه؟
ضوء أخضر. تنطلق سيارة الفيات الصغيرة، مخلفة وراءها
شلالا من الموسيقى

٣- روما- شقة سلفاتوري- داخلي- ليلاً
الشقة فاخرة مفروشة بذوق رفيع، ليس هناك من ينتظر
سلفاتوري. عبر الصورة المرتسمة من خلال نافذة الشرفة،
تمكن رؤية المدينة النائمة في الليل. يطلع سلفاتوري ثيابه
وهو في طريقه إلى غرفة النوم. يتحرك ببطء وكأنه لا يريد
إحداث ضوضاء. إنه حتى لا يضيء النور، وينتهي خلع
ملابسه في بريق الضوء الأزرق الناشب الأتي من شباك
الشرفة.

صوت خفيف، وحركة على السرير، صوت امرأة تستيقظ من
النوم
كلارا: سلفاتوري... ولكن كم الساعة؟

تضرم المصباح بجانب السرير. إنها كلارا، سيدة شابة في
نحو الثلاثين. يعتلي سلفاتوري السرير إلى جانبها مندسا
تحت الغطاء، يقبلها برقبة، ثم يوشوها.
سلفاتوري: الوقت متأخر، يا كلارا أنا أسف، ولكنني لم
أتمكن من إبلاغك لأنني لا أريد أن أكون قاسياً..
(يذايعها، ولكنه تعبه، ويشعر برغبة في النوم.)
اخديني إلى النوم الآن، نامي.
يستدير إلى جنبه الآخر. تخفض كلارا عينها، وتوشك أن



وقد كساها فجأة ستار من المطر الكثيف ولكنه يحدّق أبعد من ذلك، متجاوزاً صف البيوت، متجاوزاً السماء المظلمة، شبح ريح ترسل أنفاساً يعبر وجهه مستدعياً ذكريات لا نهائية، جاراً وراءه من أعماق النسيان السحيقة ماضياً كان يظنه اختفى، ومُسح نهائياً. وبدلاً من ذلك، ما هو يظهر الآن يعود إلى الحياة، يشع بالأنور، ويفرض نفسه في ظلال المدينة التي هزتها العاصفة على تقاطيع وجه رجل في منتصف العمر، ويبقى حتى تتشكل صورة أخرى، صورة قديمة جداً، بعيدة جداً

٤- جيانكالدو- كنيسة وغرفة الأسرار- داخلي- صباحاً
صورة تعود إلى أكثر من أربعين سنة. في كنيسة جيانكالدو الباروكية، سلفاتوري في التاسعة من العمر، يرتدى ثياب صبي المذبح، يركع أمام المذبح يحمل في يديه جرساً فضياً صغيراً. جموع المصلين راكعة أيضاً. الكاهن يبارك الصلح.
كان سلفاتوري الصغير، وقد خرج لتوّه من السرير، ما زال نصف نائم، يتشأب دون أن يلاحظ أن الكاهن يقف هناك مع الصلح في الحراء، والجميع يحدقون به كأنهم يريدون أن يخبروه بشيء ما.

الكاهن: بن بيسست

ينهي سلفاتوري تلاوته، وإن يفتح عينيه يتلقى نظرة الكاهن المؤنبّة. تصله الرسالة فوراً، فيقرع الجرس. الآن يستطيع الكاهن أن يتابع، يرفع الكأس ويُسَمع الجرس ثانية

تسقط نائمة ولكنها تتكلم بصوت منخفض.
كلارا: اتصلت والدتك بالهاتف. ظننتي واحدة أخرى سلفاتوري (وقد أخذته المفاجأة) وماذا قلت لها؟
كلارا: قمت بدور الخرساء، حتى لا أخيّب أملها. تبادلنا محادثة قصيرة لطيفة نقول أنك لا تذهب لزيارتها أبداً، وعندما تريد أن تراك عليها أن تحضر إلى روما... هل هذا صحيح؟
سلفاتوري لا يجيب. الله وحده يعلم كم مرة سمع هذا السؤال من قبل.

سلفاتوري: اتصلت لتقول ذلك فقط؟
تعد يديها لتطفيء النور، تدفن رأسها في المخذة.
كلارا: قالت أن رجلاً يدعى ألفريدو قد مات، وتقام مراسم الدفن بعد ظهر الغد...
(نظرة غريبة ترسم فجأة في عيني سلفاتوري، فكرة الخلود إلى النوم فارقت بوضوح. إنه نبال لم يتوقع سماعه حمله بعيداً خارج المكان. كان يؤد كلارا أن تتابع الحديث ولكن الانعاس جعل الأمر مستحيلاً. كل ما استطاعته سؤال أخير بصوت خفيض.) من هو هذا؟ قريب لك؟
سلفاتوري: كلا. نامي. اخلدي للنوم.

تسقط نائمة في صمت الليل الميت. ينتاب سلفاتوري نوع من الفشعريرة، إحساس عميق، مقلق. يحدّق عبر النافذة نحو المدينة بأضوائها المتلاذنة التي مازالت تتحرك في الظلام

الكوتون وينظر إلى أسفل باتجاه الصلاة حيث يرى الكاهن الذي يلوح له بيده.

الكاهن: حسناً يا ألفريدو يمكنك البدء.

يجلس لوحده في منتصف القاعة الخالية. وفي غرفة العرض أعلى القاعة يضيء ألفريدو أشعة المصباح ويدير آلة العرض في الأسفل في قاعة السينما، تطفأ الأضواء وتخرج من فم الأسد الأشعة المشعة متدفقة باتجاه الشاشة موسيقى الوترية، عذبة ومندرة بالسوء تنتشر في القاعة. وعلى الشاشة تبدأ عناوين فيلم أميركي إنتاج الأربعينيات. يقطب الكاهن وجهه ويحمل الجرس بيده اليمنى وقد استند إلى ذراع الكرسي.

في خلفية القاعة، خلف الصف الأخير من المقاعد، تتحرك ستارة، فتفتح شقا يظهر منه وجه سلفاتوري الصغير الهزيل. لقد تمكن من التسلل إلى الدافل بطريقة ما، وهو يقف هناك لا ينطق بكلمة، مذبذولاً، وهو يراقب الفيلم على الشاشة المتلألئة. أسماء الحاملين في الفيلم جاءت وذهبت منذ وقت طويل. والقصة الآن في لحظة حرجية.

أعلى القاعة في غرفة العرض بالقرب من الأسد، يشاهد ألفريدو الفيلم، ولكن عينيه ما فتئت تنظران إلى أسفل نحو الكاهن، الذي يضرب بأصابعه على

الجرس. وعلى الشاشة يتحرك الرجل والمرأة، نجمان من نجوم هوليوود، في لحظة مقربة: الحوار عاطفي جداً، رومانتيكي

سلفاتوري، المأخوذ بهذه الوجوه، وبطريقة كلامها، وبجمال المرأة، ينزل ببطء على طول الستارة حتى يفتش الأرض وقد تسمرت عيناه على الشاشة.

يصل مشهد الحب إلى الذروة، وتصل الموسيقى إلى أعلى قممتها، وأخيراً يتعانق المعبان ويغيبان في قبلة. يرفع الكاهن غريزيا الجرس في الهواء، مثلما يحصل في احتفال قديم، يقرعه بصوت عال... يسمع ألفريدو الجرس وهو في غرفة العرض، إنها الإشارة التي كان ينتظرها. يأخذ قطعة ورق من رزمة مخصصة لذلك ويلصقها على شريط الفيلم الذي يحتوي ذلك المشهد الخاص. وفيما هي تلف على

قطع إلى.

ينتهي القديس الكاهن في غرفة الأسرار يخلع ثيابه وسلفاتوري هناك أيضاً، ينزع ثوب صبي المذبح.

الكاهن: ولكن كيف يمكنني أن أجعلك تفهم؟ بدون الجرس لا استطيع المتابعة؛ أنت دائماً نصف نائم؛ ماذا تفعل ليلاً على أي حال؟ تأكل بدلاً من أن تنام؟

سلفاتوري: يا أبتاه، في بطننا نحن لا نأكل حتى وقت الظهيرة لذلك فأنا دائماً نعس. هذا ما يقوله طبيب البلدة.

ينتهي الكاهن من خلع ملابسه. يأخذ الجرس الذي كان يحمله سلفاتوري أثناء القداس ويستدير ذاهباً

الكاهن: حسناً يا توتو، تحرك، لدى ما أفعل، بلّغ سلامي لوالدتك

سلفاتوري: هل باستطاعتي.

الكاهن (مقاطعاً إياه) ولا تسألني إن كان بإمكانك المجيء...

لأنه ليس بإمكانك!! شوو، شوو،

انطلق بعيداً!! يرفع سلفاتوري

كتفيه وينطلق. يهبط الكاهن عبر

ممر، يفتح باباً، مرراً آخر، ثم باباً

آخر يؤدي إلى ساحة خارجية

يجتازها ويختفي عبر باب أخير

5- سينما بارابيزو وغرفة

عرض- داخلي- صباحاً

يدخل الكاهن صالة دار سينما

ليست بالصالة الكبيرة. مانتا

كرسي في الصلاة وسبعون في

الشرفة. على امتداد الجدران، ثبتت بين الأضواء ملصقات

أفلام ستعرض لاحقاً. في إحدى الزوايا تمثال للعرزاء مريم

عليه أزهار. السيدة التي تقوم بالتنظيف أنهت عملها وهي

تغادر المكان في أعلى الشرفة، وفوق الصف الأخير من

المقاعد، تشاهد كرات حجرية العرض التي تسلط عبرها

الأضواء على الشاشة الكوة الوسطى يخفيها رأس ضخم لأسد

يزار مصنوع بأكله من الجبن، فيما تمكن رؤية عدسة آلة

العرض من بين أسنانه الحادة.

هنالك كوتان أصغر حجماً يمكن أن نرى من خلالهما وجه

رجل يظهر ويختفي... إنه ألفريدو، الرجل الذي يشغل العرض

إنه يقارب الأربعين من العمر، نحيل القوام وله وجه فلاح

شديد البأس انتهى من تجهيز آلة العرض وأخذ يتخصص

الكريون في أشعة المصباح. ثم ينزع الزجاج من إحدى



الدولاب يتابع العرض...

... وكذلك قبلة الممثلين. نظرات الكاهن العصبية تستقر على الشفاء البهضاء والسوداء التي تلاقت. ثم تتباعد قسراً عند آخر مظهر للحب بدا قبل الفراق. يفتح سلفاتوري عينيه على وسعهما، فهو ربما لم ير رجلاً وامرأة يقبلان بعضهما من قبل.

إنها رؤية تحمل في طياتها كل جاذبية الفاكهة المحرمة، ورعب الخطيئة. تمثليتي الشاشة الآن تجسد امرأة تخلع ملابسها، كاشفة للحظة اللحم الأبيض الشهواني لكثفها العريضين العاريين. يحمق سلفاتوري فاغراً فاه دهشة. يمسك الكاهن الجرس بغضب عارم ويهزه بكل ما أوتي من قوة. من صوت الجرس تنتقل إلى صوت آخر...

٦- جيبانكاالدو - الساحة الرئيسية - خارجي - نهاري

يسمع قرع جرس الدرج في أنحاء الساحة. الوقت ظهر. تفتح الساحة الرئيسية الواسعة، المشاحبة، المفجرة، بالناس، مما يضيف عليها شيئاً من الحيوية. ينتظر صف طويل من الرجال والنساء والبقر دورهم قرب النبع للحصول على الماء. ينادي البائعون المتجولون على بضائعهم بصيحات حزينة. يتحرك الناس ذهاباً وإياباً أمام ساحة المدينة. نادي الرجال الماملين يبدو مهجوراً، ومدخل سينما باراديزو مغفلاً. في الخارج ما زالت صور الفيلم الذي عرض على الشاشة معلقة. وفي أعلى المكان، شهابيك غرفة العرض ما زالت مفتوحة. مهمحات عامل العرض ما زالت تسمع مرتفعة، وكذلك موسيقي الختام العالية المعتادة. ثم سكون يشبه سكون الموت بعد أن يتوقف العرض.

٧- سينما باراديزو - غرفة العرض - داخلي - نهاري

بالرغم من السرعة، فهناك خطوط بيضاء تغزل حول البكرة، بسبب قطع الأوراق التي أدخلها ألفريدو في الفتحة. إنه يلف الفيلم بيده على بكرة خاصة به. عندما لا يتكلم ألفريدو فإنه يغيث لنفسه. يلف سلفاتوري بجانب ألفريدو مراقباً كل ما يفعله بعينه السريعتين المتخصصتين.

ألفريدو (صارخاً بحدة). يجب أن لا تأتي إلى هنا! كم من مرة يجب أن أقول لك؟

(ويبطئ حركة البكرة بيده. حيث تصبح قطع الأوراق على وشك الوصول. ما قد وصلت الأولى). إذا التقط الفيلم النار، وأنت هنا، فسوف تصبح جزءاً من اللهب المتفجّر... هوووش! وتحول إلى قطعة من...

سلفاتوري (يقاطعه...). وأتحول إلى قطعة من الفحم!!

لقد تعود على إرهابه، ولم يعد يعره أي اهتمام وحتى نظرتي المتجهمة لم تعد تخيفه. على أي حال، فإن ألفريدو يلتقط الدعاية، ويظهرها بصفحه. ولكنه بدلاً من ذلك يلتقط المصق. ألفريدو (غاضباً) يا إلهي، إن لك لساناً صغيراً سليطاً، انتبه، وإلا فإنني يوماً ما سوف أقطع لك.

يقطع جزءاً من الفيلم، ويلصق الطرفين معاً ثم يتابع تحريك يد البكرة. يلتقط سلفاتوري قصاصة الفيلم ويلقي عليها نظرة مقرّبة. يرى مجموعة إطارات متشابهة فيها رجل وامرأة يقبلان بعضهما.

سلفاتوري: هل بإمكانني أخذها؟

يختطف ألفريدو القصاصة من يده غاضباً ويصرخ بأعلى صوته:

ألفريدو: كلا!! هل أنت أطرش أو ما شابه ذلك؟ علي أن أعيد هذه إلى مكانها عندما ألق الفيلم مرة ثانية! إنك فعلاً لمزعج جداً!

يعد سلفاتوري يده إلى سلة مليئة بقصاصات أفلام. يأخذ منها كمشة كلها لقيات قد قطعت.

سلفاتوري: إذاً لماذا لم تعد هذه إلى مكانها عندما أعدت لف الأفلام مرة ثانية؟

لقد ضبط ألفريدو. يوقف الفيلم حيث أصقت قطعة أخرى من الورق ويقطع المشهد.

ألفريدو: لأنك في بعض الأحيان لا تستطيع أن تجد المكان الصحيح مرة ثانية. وهكذا، حسناً بالفعل... تبقى هنا.

(يحاول إيجاد عذر)

بالإضافة إلى ذلك، فهناك عدد من القبلات أكثر مما نستطيع أن نحصى.

سلفاتوري (متحمساً): إذاً باستطاعتي الحصول على هذه؟

(ينفجر ألفريدو، يرمي البكرة بعيداً. يمسك بسلفاتوري كتفيه ويهزه.)

ألفريدو: انتظر، يا توتو، قبل أن أركل ففك فتطير إلى الصين وتعود، دعنا نجري اتفاقاً. هذه القصاصات الموجودة هنا هي لك، سوف أعطيها لك. ومع ذلك أولاً، لا تعشر أنفك هنا مرة ثانية.

ثانياً، سوف أحفظ بها لك، لأنك لا تستطيع أن تأخذها إلى المنزل. فهي لا تسمح لله ولينفد روحنا، إذا ما التقطت النيران، فإن جهنم كلها سوف تطلق من عقابها. موافق! أوه!! والآن افرنقع! يمسك به ويديره نحو السلال. بالنسبة له انتهت القضية. يعود إلى آلة لف الفيلم. يرجع سلفاتوري

ويتسلل عائداً بينما ينصبُّ انتباه ألفريدو على مكان آخر، يخطف كمشة من مشاهد الأفلام المتبعثرة على النضد، ويكسها في جيبه ...

سلفاتوري: أي نوع من الاتفاق هذا؟ القصاصات ملكي! إذن لماذا لا أستطيع الحضور لمشاهدتها؟

ثم يحلق بألفريدو بنظرة محتالة، مراوغة. يجهز ألفريدو قبضته، وينتج بسرعة كالسهم وهو على وشك ركله في مؤخرته. يصرخ:

ألفريدو: اخرج!! ولا ترني وجهك هنا مرة ثانية. وقبل أن تصل الركلة إلى هدفها، يكون سلفاتوري قد أسرع بالهروب إلى أسفل السلم اللولبي.

٨- جيانكالدو - منزل سلفاتوري - داخلي - مساءً

لم تكن هذه السرية الأولى لقصاصات الأفلام. يتناول سلفاتوري علبة من المعدن مزركشة برسوم الأزهار وممتلئة بقصاصات الأفلام. يأخذ بضعة مشاهد ويحملها أمام لمبة الكان يحقّ في الأشكال التي تذكره بالأفلام التي رآها في سينما باراديزو، ويصوت منخفض يخلط معها أجزاء من الحوار، صوت إطلاق الرصاص، الذروات الموسيقية...

سلفاتوري: بانغ! بانغ! بانغ! أطلق الرصاص أولاً، ثم فكّر فيما بعد! هذا ليس عملاً للضعفاء! أيها الكلب الخائف!

لا أضواء في المنزل، إنه مكفهر وبارد. والدة سلفاتوري، ماريّا، تنحني على المائدة أمامها. إنها شابة في حوالي الثلاثين من العمر ووجهها الجميل منهك خبط عليه التضحيات أثارها. تخبئ بعض الملابس فهي تعمل خياطة. تنام شقيقته ليا البالغة الرابعة من عمرها على أريكة في إحدى الزوايا. ويقوم ضوء الكاز بعرض الظل المرتجف لقصاصات الأفلام على الحائط، أشكال غابات، رماة بنادق، قطاع طرق. يتبدل صوت سلفاتوري، فيصبح أفسى من ذي قبل.

سلفاتوري: هاي أنت هناك، أنت يا ابن الحرام الحقيّر، أبعد يدك عن ذلك الذهب، أيها الخنزير الأسود القلب، أبعد عني، أو سأسحق وجهك! تنفثاه!!!

(في كومة المشاهد السينمائية هناك أيضاً العديد من الصور. يلتقطها سلفاتوري، تذكارات عائلية. رجل في ملابس الجيش. ثم نفس الرجل مصحوباً بفنانة بجانبه ذات وجه مبهمس. تلاحظ أنه وجه ماريّا. ينظر سلفاتوري عن قرب إلى وجه الرجل، ثم يوشوش والدته:)

يا أمي، إذا كانت الحرب قد انتهت، فلماذا لم يعد والدي أبداً؟

تنظر ماريّا إليه بابتسامة حلوة.

ماريّا: سوف يعود، سوف يعود... سوف ترى. أحد هذه الأيام... ولكن لا نرى اقتناعاً كبيراً مرتسماً، على وجهها. تعود وتنظر إلى أسفل نحو خياطتها. يتابع سلفاتوري النظر إلى الصور.

سلفاتوري: لم أعد أذكره بتاتاً - يا أمّاه، أين روسيا؟

ماريّا: تحتاج إلى سنين لتصل إلى هناك. وسنين لتعود...

الآن انذهب للسير، توتو، الوقت متأخر.

٩- مدرسة ابتدائية - الباحة - خارجي - نهراً

تتحرك مجموعة صاخبة من الأولاد الصغار في مراهيل سوداء، لها ياقة بيضاء وربطة زرقاء، حول الباحة الواسعة حيث توجد شجرتا نخيل. يتجه الصبيان نحو أحد الأبواب، والبنات نحو الباب المقابل

يصفّف الناظر لثنتين اثنتين جاهزين للدخول. يرافق الأهالي والأقارب هنا وهناك الصغار منهم. تحت إحدى شجرتي النخيل يخلع سلفاتوري ثوب صبي المذهب، ويدفعه إلى داخل المقبية الكرتونية المدرسية ذات اللون الكاكي. يخرج مريلة، ويلبسها بينما يمر أحد زملائه بقربه. وهو يكي بحرقه لأنه لا يريد الذهاب إلى المدرسة. إنه ماسيمو، يجره أبوه وراءه وهو يصرخ:

والد ماسيمو: بإمكانك استغفال والدك ولكن ليس أنا!

احصل على دبلوم لعينة وحاول أن تصبح شرطياً. أنت لا تصلح لشيء!

ماسيمو: لا أريد الذهاب إلى المدرسة.

(صوت الجرس. تتحرك الصفوف السوداء إلى أعلى باتجاه المدرسة.)

١٠- الصف الرابع - داخلي - نهراً.

يجلس سلفاتوري إلى مقعد في الصف الأمامي بجانب بيبينو، ولد صغير بوجه منمّش. انتباهه منصب على ما يجري على اللوح مثل كل طلاب الفصل. يقف الأستاذ هناك، يراقب صبياً صغيراً ممّتلئاً القامة، خجولاً لا ينتبه بكليته لما يدور في الفصل، ويقوم بحلّ عددين في الضرب المزدوج. إنه نيقولا سكورسون المعروف بلقب «كولا». وجهه أحمر، له أذن أرجوانية وأخرى بيضاء. يحلق برعب إلى «١٥٢٥» المكتوبة على اللوح. تصرخ المعلمة، وهي تلوح بعصا في يدها

المعلمة: حسناً إذا؟ خمسة ضرب خمسة تساوي؟

يتوقف كولا ليفكر لحظة، ثم...

كولا. ثلاثين؛

تمسكه المعلمة من أذنه الأرجوانية وتضرب رأسه بالأرقام المكتوبة على اللوح. يسمع صدى الاصطدام في كافة أرجاء الغرفة يقبضه زئير الضحكات.

تضرب المعلمة بعصاها.

المعلمة: سكوت!! (ثم مخاطبة كولا)

جدول الخمسة. أيها الغبي! واحد ضرب خمسة. خمسة!

(يردد الصف مع المعلمة بكورس غفائي.)

المعلمة والصف. اثنان ضرب خمسة، عشرة؛ ثلاثة ضرب خمسة، خمسة عشر؛ أربعة ضرب خمسة، عشرين (ملوحة بالعصا، تسكت المعلمة الصف، وتنتهي الأنغام بسؤال مميت.)
المعلمة: خمسة ضرب خمسة؟

كولا. (خجلاً) أربعين...؟

ضربة أخرى للرأس على اللوح. هو بوب. ضربة للعصا على المائدة. يعرض سلفاتوري بسيرة لكل صورة لشجرة الميلاد على إحدى صفحات الكتاب، ويقول له بشفاهه كلمة «خمساً وعشرين. يتسهم كولا، وأخيراً النقطة الموضوع.

الأستاذة: أسألك للمرة الأخيرة! أيها الرأس المسدود!

خمساً ضرب خمسة تساوي...؟

(يستدير كولا نحوها بعينين مهتمتين وهجيب مسروراً)

كولا: عيد الميلاد!!

يمسك سلفاتوري رأسه غاضباً، يراقب المعلمة وهي تضرب كولا على ظهره بالعصا. يصرخ كولا عند كل ضربة، وعند كل ضربة يرتفع الضحك في الصف أكثر وأكثر.

يحدق سلفاتوري بالعصا وهي تتحرك إلى أعلى ثم إلى أسفل بتقطع موسيقي. لكنه لم يكن يفكر بالألم الذي يشعر به زميله، كان منجذباً أكثر نحو تلك الضربات المنتظمة، ويجدها مشابهة لضربات منتظمة أخرى، تلك الفاصلة ...

١١- سينما باراديزو- الشرفة والصالة- بالخلي- نهراً

... المسامر الدائر الذي يستخدمه ألفريدو ليفك لغة فيلم ما ليشت أن فرغت. يراقب سلفاتوري ألفريدو بكل حركاته وسكناته.

إنه ليس في غرفة العرض، ولكن في الشرفة، يقف أعلى آخر صف من المقاعد يسترق النظر من الكوة المجاورة لرأس الأسد. عينا الصغيران البرافتان تبهتان في عقله الأشياء التي يغطيها ألفريدو، وهو يفرغ الفيلم في آلة العرض، يخلق العلبة غير القابلة للاحتراق، يدير مكبر الصوت، يتفحص الكريون في قوس اللعبة، ثم يخفض رأسه ليلقي نظرة على

الصالة فيجد نفسه وجهاً لوجه مع سلفاتوري.

ألفريدو: (بصرامة): ماذا تفعل هنا؟

سلفاتوري: اشتريت تذكرة. جئت لأشاهد الفيلم.

(في هذه الأثناء يأتي المرشد ماشياً خلفه ويمسكه من ياقته،

فيكاد يقفز خارج جلده. يضحك ألفريدو.)

المرشد: (بصرخ): اذهب واجلس في الأسفل! أنت لا تصلح لشئ، أيها الطفيلي (مخاطباً الضفيرة) إنهم أسوأ من الأرناب! يركض سلفاتوري إلى أسفل. الطابق الرئيسي مزدحم أكثر من الشرفة، مثل كل أحد، وهناك ضوضاء هائلة.

بائع الآيس كريم، والصودا والسكريات، يصرخ ويركض حول المكان كثرخة مذبوحة. تخفت الأصوات، تموت الضوضاء، ويبدأ العرض. قبل الفيلم تعرض مشاهد من فيلم (cooch) (١) تتعالى الشاشة بصور جون واين، ومطاردة العربية من قبل الأعداء الهنود... إلخ

يجلس سلفاتوري في الصفوف الأمامية، مباشرة تحت الشاشة. بهزادة بوشيا، كولا، ماسينو، بيبينو وصبيون آخرون، كلهم يرفعون أنوفهم في الهواء. بوكيا أكثر صهي مدع بين المجموعة، يدخن سيجارة، يظهر رجل عجوز من ستارة باب الدخول، يمشي خطوتين ويصرخ:

الرجل العجوز الأول: مرحباً، جميعاً!

الجمهور (مباشرة) سسس!! سسس!! سكوت!

الرجل العجوز الأول: ألا يمكنني أن أقول مرحباً؟

المرشد: اليوم هنالك فيلمان روائيان.

الرجل العجوز الأول: لا يهمني بقا، لقد جئت إلى هنا لأنام. الجميع يردون مباشرة بجوقة من الصراخ والصفيير تملأ الصالة. وعلى الشاشة، تظهر الكرة الأرضية تدور بين النجوم، الشعار الذي يعلن نشرة الأنباء المصورة.

الجمهور (يصيح معترضاً وأخذاً في الصفيير): بحق السماء! اقلعها يا ألفريدو!

يصرخ الأولاد في الصف الأمامي أيضاً، ولكن سلفاتوري يستمر في حماسه. يستدير وينظر إلى أعلى إلى حيث الكوة في غرفة العرض، وكأنها قلعة حصينة. يراقب رقص الضوء المجنون في التيارات المتلائي المفتوح باتجاهه على شكل مخروط. وبالإضافة إلى ذلك، رأس الأسد ذلك الغامض، بل الرهيب، والذي يؤكد السر المبهم للسينما. في عينيه الحالمتين يبدو ذلك الأسد الذي لا حياة فيه وقد استيقظ وأرسل زئيراً ضارباً.

ينظر سلفاتوري نظرة خائفة... فأسد آخر يزأر. ولكن على

الشاشة. أسد متروجولدن ماير. تقلد جمهرة الأولاد بمجملها الزئير الشهير بصوت واحد وهم يهزّون رؤوسهم بانسجام تام.

الأولاد: جرررر! جرررر!

يبدأ الفيلم، إنه فيلم «فيسكوتي» (La terra trema) (٢) سلفاتوري في غاية السعادة عيناه الواسعتان تنظران إلى أعلى نحو مربع الضوء السحري. موسيقى العنوان. رجل عجوز آخر يدخل من خلف المسرح، لكن قبل أن يجلس، يقول مرحباً بصوت عالٍ:

الرجل العجوز الثاني: تحية للجميع فرد فرد!

الجمهور: سسس! اللعنة! سكوت! هي، قبلّة، نحن هنا انشاهد الفيلم.

الآن هناك مشهد مهم. الجمهور صامت، يركز انتباهه على الشاشة. بوكيا يمرّ للسيجارة المشتعلة إلى سلفاتوري. يتناول مجّة ويساؤها للأخرين دون أن يبعد عينيه عن الشاشة.

تظهر نجمة الفيلم الجميلة على الشاشة. يستحوذ نوع آخر من الانتباه على الجمهور المتحمس. يحدّق سلفاتوري والآخرون إليها بأفواه مفتوحة... نتحنّ نحو البطال الرئيسي وعلى وجهها تعبير مضنّ حيث يتلامس جانبا وجهيهما. ولكن فجأة، وفي أفضل الأجزاء هناك صدمة فجائية. القيلة غير مرغية.

الجمهور(مصائباً بخيبة أمل): آلهة باللعار! إني أذهب إلى السينما منذ عشرين عاماً ومع ذلك فلم أشاهد قبلّة!

سلفاتوري الوحيد الذي يضحك لنفسه. إنه يعرف ما الذي حدث.

الجمهور: ومتى نشاهد واحدة؟

إلى أعلى، في الشرفة، الجمهور أكثر رصانة. البطاقات أغلى ثمناً والناس أكثر غنى ورقياً. بين هؤلاء رجل له شارب، يبدو كأنه كاتب عدل، يجلس مباشرة أمام الحاجز. ويجديّة تامة، ودون أن يرفل له جفن، ييصق إلى أسفل تعبيراً عن الإزدراء في نفس اللحظة يسمع صوت تتبعه جوقة من الإحتجاجات الصوت والجمهور: يا حقير! سسس! سكوت!!

١٢- الساحة وممثل سينما باراديزو- خارجي- ليلاً
يقمر جرس البرج إبدأناً بمنصف الليل. الساحة تقريباً مهجورة ما عدا أحد ملاك الأرض، يقف أمام منضدة المشروبات، له شارب وقبعة يدعى دون فينسينزو. يتنقى من بين مجموع العمال الرجال الذين سيحتاج إليهم عند الفجر.

يختار، يشير بإصبعه، ويدعو...

الناس تخرج من دار العرض بعد الحلقة الأخيرة.

المرشد يقفل الباب الأمامي بينما ينزل ألفريدو من غرفة العرض. بين الجموع هناك صبي واحد. إنه سلفاتوري. تعب ونضف نانث. لقد شاهد كل العروض يبدأ في السير بعيداً عندما يلعب والدته تقف في الزاوية المقابلة، تلف نفسها بمعطف قديم. إنها تنتظره غاضبة.

يوجه سلفاتوري نظره إلى الأرض، منكسراً. إنه يعرف ما ينتظره. يذهب إليها خائفاً، مضطرباً ويوجه لها نظرة تساؤل.

ماريا: لقد بحثت عنك طوال اليوم. هل اشترت الحليب؟

سلفاتوري: كلا...

ماريا: أين الفلوس؟ إن؟

سلفاتوري: سرقها أحدهم.

تصفعه ماريا. يحبس سلفاتوري نشجه ولكن عينيه تمتلئان بالدموع. ألفريدو والمرشد يقفان قريباً ويسمعان كل شيء.

ماريا: ماذا فعلت بالفلوس؟ ذهبت إلى السينما؟
يهز سلفاتوري رأسه وتزداد تشنجاته. ترمي ماريا الوعاء يائسة وتصفعه مرة ثانية، ولكنها تبدو وكأنها لا تريد أن تفعل ذلك، كأنها في أعماقها تسامح هروب ابنها. يلتقط ألفريدو الموقف ويتكلم مدافعاً عن سلفاتوري.

ألفريدو: سيدة ماريا، لا تفعل ذلك. إنه ليس إلا طفل. (مخاطباً سلفاتوري) وأنت لماذا تقول أكاذيب؟

(مخاطباً ماريا): لقد أخلأناه مجاناً. لا ريب أنه فقد الفلوس داخل صالة العرض.

(يحدّق سلفاتوري به مذهولاً، ويتابع الإصفاء إليه.) كم كان مذك؟

سلفاتوري: خمسون ليرة.

(تمسح ماريا دموعه)

ألفريدو (مخاطباً المرشد): ما الذي وجدته على الأرض بين المقاعد؟

(يدخل المرشد يديه في جيوبه، ويخرج أشياء غريبة عجيبة.)
المرشد: مشط- كعب جزمة، علبة تبغ...

(يخرج ألفريدو بهارة شديدة خمسين ليرة من جيبيه، وكالمحارح يأخذهما من يد المرشد.)

ألفريدو: ... وخمسون ليرة؟

(مخاطباً ماريا) أرايت؟

(يناولها الفلوس أمام نظرات المرشد المندهشة.)

ماريا. شكرًا أيها العم ألفريدو. شكرًا مساء الخير.

تفادير بعيداً وهي تجر سلفاتوري من يده. يغمزه ألفريدو، فيبتسم سلفاتوري ويرد له الهمزة بمثلها. ولكنه لا يفتحها. لا يتمكن من إقفال عين واحدة
ينغادر الجميع وتصبح الساحة خالية، بينما يأتي أبله البلدة نحو جموع العمال المتجمعين بالقرب من دون فينسانزو الذي يدفعهم جميعاً للتحرك.
الأبله: إنه منتصف الليل. علي أن أغلق الساحة اذهبوا بعيداً الساحة ملكي الساحة ملكي

١٣- طريق المقبرة وطريق البلدة- خارجي- نهاري.

يسير سلفاتوري بثياب صبي المذبح مرافقاً الكاهن الذي يلبس ثياب الاحتفالات. إنهما متعبان فقد مشيا مسافة طويلة خلفهما يتحرك حمار يجر عربة تحتوي على نيش أبيض صغير وياقة من الزهور. وراء ذلك جنازة صغيرة من الأيوين وأهل الطفل الميت. الطريق واسعة جداً، مغطاة بترية بيضاء. شمس الربيع مبهرة للنظر. مسيرة الجنازة أطلقت غيمة من الغبار جعلت كل شيء منقشاً ضبابياً مثل الحطم. يلتف حوله الأفق على خط البحر الأزرق. تتجه الجنازة الآن نحو الباب الواسع للمقبرة. ألفريدو الذي يعمل في الحقول، يرفع قبعته ويراقب التابوت وهو يمر أمامه.

قطع إلى

تنتهي الجنازة. الكاهن وسلفاتوري

عائنان إلى البلدة يظهر ألفريدو خارج الحقول راكباً دراجة يحمل عليها مجرفة وفي سلة الدراجة أدوات زراعية أخرى. يقترب منهم وهو يحرك دولاب الدراجة بقدميه.

ألفريدو: صباح الخير يا أبتاه. من الصعب قطع المسافة على الأقدام، هو؟

الكاهن (فانداً أنفاسه) نعم.. أثناء هبوط التل جميع القديسين يساعدونك. ولكن عند العودة يقف القديسون هناك يراقبونك. هذا كل شيء. ولكن مشيئة الله.

يفتح سلفاتوري فمه، يريد أن يقول شيئاً لألفريدو، ولكنه لا يملك الوقت. يدير ألفريدو العجلة بسرعة مبتعداً. يتهاوى سلفاتوري إلى أجزاء. ينظر نحو الكاهن ثم نحو الدراجة المنطلقة بعيداً. عيناه تلعبان بفكرة: يصرح فجأة.

سلفاتوري: أوش! أوش! قلمي! لا أستطيع السير!

يعرج. يرمي نفسه إلى الأرض وكأنما لدغته أفعى ينحن الكاهن لينجده ومن بعيد يستدير ألفريدو لينظر. قطع إلى:

ابتسامه على وجه سلفاتوري. أنه يركب على عامود دراجة ألفريدو في طريق عودتهما إلى القرية.

سلفاتوري: ألفريدو، هل كنت تعرف والدي؟

ألفريدو: طبعاً كنت أعرف والدك. كان طويلاً، نحيلاً، بشوشاً، وكان له شارب مثل شاربي. دائم الابتسامه. كان يشبه كلارك جايلز.

هناك شيء يريد سلفاتوري التكلم عنه، ولكنه لا يدرى كيف يبدأ. يريد محاولة استرجاع بركة.

سلفاتوري: ألفريدو، الآن وقد أصبحت أكبر من ذي قبل، أنا لا أقول إنه بوسعي الحضور إلى غرفة العرض، إلى قاعة السينما.. ولكن...

ربما، لماذا لا نصبح أصدقاء؟

يعرف ألفريدو تماماً ماذا يريد هذا النذل الصغير، فيجيبه بنبرة غريبة، مسرحية، وكأنه يعيد شيئاً يعرفه عن ظهر قلب، تعليق أخذه من فيلم قديم.

ألفريدو: أختار أصدقائي من نظراتهم، وأعدائي من عقولهم...

(يضحك) أنت أنكسى من أن تصبح صديقي بالإضافة إلى ذلك وكما أقول دائماً لأولادي، كونوا حريصين في اختيار أصدقائك!

سلفاتوري (مندهشاً) ولكن ليس لك أولاد!!!

ألفريدو (يهدم) حسناً، حسناً: عندما يصبح لي أولاد هذا ما سوف أقوله لهم!

(أخيراً تصبح بيوت جياكاندو البعيدة على مرمى النظر.)

١٤- منزل سلفاتوري- خارجي- نهاري

لها، شقيقة سلفاتوري الصغيرة تقف خارج الباب تكيي وقد أصابها الرعب. يلوث وجهها الدخان وفتحاتها الصغير وقد أكلته النار يقطر ماءً ماريا مهتاجة، مبتلة بالعرق، تحاول إرضاءه فتأخذهما بين زراعيها

ماريا: توقفي عن اليكاء... لقد خدمت النيران. أنا هنا هذا يكفي. هذا يكفي.

(يأتي ألفريدو وسلفاتوري من خلفهما. ما كاد سلفاتوري



يقفز عن الدراجة حتى تسرع والدته إليه كالغضب صارخة):
أيها الولد البائس! أنت سب خرابي! كادت حقيقتك أن تحرق
حياة لو لم أكن هناك! وكل هذا خطأك!

ينطلق سلفاتوري بعيداً، تلاخقه والدته، بسرعة الفزأل. لم
يفهم ألفريدو ما الذي حدث. ينحني فوق لها، التي تتابع
تكوير عينها إلى الخارج. يرى على الأرض، وسط المياه،
علبة مزينة بالأزهار وقد اسودت من التغمص، وما زال الدخان
ينبعث منها، ومن حولها قطع الأفلام التي تحولت إلى رماد
ويضع صور موقعة، صور والد سلفاتوري.

تصل الرسالة الآن لألفريدو، ينظر إلى أعلى نحو ماريا، التي
التقطت سلفاتوري وأخذت تجره نحو البيت وهي تضربه
وتصفعه على امتداد الطريق. يغطي سلفاتوري رأسه بيديه
ليبعد عنه الضربات. تستدير ماريا باتجاه ألفريدو، وتغاطبه
بصوت قاس خال من الاحترام.

ماريا: ولكن ألا تحجل من نفسك أيها العم ألفريدو، تلعب مع
ولك صغير وأنت في هذا العمر؟

ألفريدو (وقد جبن)... ما علاقتي بهذا الموضوع؟...

ماريا: ومن الذي أعطاك كل هذه الأفلام؟ عني أنك لا تحطيه
بعد اليوم أيا من هذه الحثالة! لا تدع قدمه تطأ بعد اليوم
السينما. الولد مجنون! مجنون! كل ما يتكلم عنه السينما
وألفريدو، ألفريدو والسينما!!

يتحطم ألفريدو، فهو لا يعتقد أن جنون سلفاتوري وجبه
المرضى لسينما يصل إلى هذا الحد.

ألفريدو: أذكك، أيتها السيدة ماريا.

(ماريا تستدير الآن للمرة الأخيرة نحو ابنها.)

ماريا: أرجو من الله أن يحقق لي أمنية واحدة؛ أن يعيد والدك
إلى المنزل! ولسوف يرى ما الذي سيصيبك!

(يخض سلفاتوري يديه، ينظر إليها بإخلاص الأولاد
المحيف.)

سلفاتوري: لن يعود أبي... إنه قد مات.

(بريق مبالغ به في عيون ماريا.)

ماريا: هذا غير صحيح! كلا! هذا غير صحيح!! سوف أريك أنه
سيعود!

تضربه يائسة وكأنها بذلك تثبت أملها العنيد، صفة وراء
صفة. لا يتدخل ألفريدو هذه المرة، يترك ماريا تطلق العنان
لثورة غضبها، ولكن صراخ سلفاتوري يشهره بالذنب.

١٥- الساحة وغرفة العرض- خارجي/ داخلي- نهراً
أحد آخر مجموعة من الرجال تحلقت في الساحة حول

المقهى حيث يوجد مكبر للصوت. إنهم يستمعون إلى
مباراة كرة القدم وهم ينظرون إلى بطاقات بانصيب
سيسل بول الخاصة بهم. صوت نيكولو كاروزيو. إننا
في الدقيقة السابعة من منتصف الشوط الثاني. تورين
يتصدر الموقف/ واحد/ صفر. لقد سجل الهدف..... (يرى
ألفريدو المشهد من أعلى حيث يسترق النظر خارج
شباك غرفة العرض. يفرق صوت كاروزيو بسبب شريط
صوت الفيلم الذي يعرض. ألفريدو يشعر بالملل. يذهب
إلى آلة العرض وينظر عبر الكوة... إنه المشهد الأخير من
الفيلم. الموسيقى ترتفع إلى أعلى مداها حيث تظهر
كلمة النهاية على الشاشة. بأسرع ما يمكن يطفئ
ألفريدو الأضواء ويوقف آلة العرض. ينظر مرة ثانية في
الكوة، ليرى ...

١٦- سينما بارابازو- داخلي/ خارجي- نهراً.

.. المكان ممتلئ حتى السقف. أصوات وضحكات الأولاد.
دهان، آيس كريم، مشروبات غازية. يفتح المرشد أبواب
الطوارئ ليدخل منها الهواء. يصارع المندفعين عند الباب
الذين يحاولون الدخول مجاًناً. صوت المعلق الرياضي مملأ
القاعة. حداث القريبة تائم في مقعده، رأسه إلى الوراء وفمه
مفتوح على مصراعيه. ينفخ الأولاد أكياس الآيس كريم
الفارغة ويفجرونها بالقرب من أذنيه. بانغ! يستيقظ الحداث
جافلاً، في بحر من الضحكات. يصرخ:

الحداث: أه! سوف ألوي رقابكم جميعاً!! وإلا فإن سمعتي
المسننة ستصحب في الحضيض!! أيها الأولاد القذرين
المرعجين!

سلفاتوري لا يضحك. إنه حزين. يستدير وينظر إلى أعلى نحو
غرفة العرض. يرى ألفريدو عبر فم الأسد. ينظر ألفريدو إليه
فهرأه؟ يرسل سلفاتوري له رجاء ملوحاً بيده، وكأنها يطلب
منه إذا بالصعود للحظة من الزمن. النظرة على وجه ألفريدو
واضحة لا يمكن تغييرها. كلا!

سلفاتوري لا يجب. لم يعد من السهل كسب وده بعد الذي
حدث. ولكن لا بد

أن يكون هناك طريقة ما. وما هي؟ كالمادة فإن سلفاتوري
ذكي كالشيطان عندما ينطلق في طلب شيء ما. عبر باب
الطوارئ يرى امرأة تمر تحمل زمانة بيدها. إنها زوجة
ألفريدو، والزمانة هي عشاره يقفز سلفاتوري على قدميه
ويركض باتجاهها.

سلفاتوري: السيدة أنا!

خارجي- نهاري

يدير ألفريدو آلة العرض. لقد جاء وقت الأفلام التسجيلية والصور المتحركة. يسترق سلفاتوري النظر من أعلى السلم. إنه خائف من ردة فعل ألفريدو ولكنه يستغفر شجاعته ويشير له بالرمزة. يراه ألفريدو، ويكاد أن يقفز عليه....
سلفاتوري (في حالة دفاع): زوجتك طلبت مني أن أحضر هذه إليك. تعبيرات وجهه خانت تلك التي رسمها عليه. تنهد ألفريدو. وأدرك أن هذه واحدة أخرى من ألاعبه الصغيرة. ألفريدو (بصرامة) اعطني إياها.

يتناول الرزمة. يفتحها ويرفع الغطاء، يقلبها ثانية ويضع الوعاء داخل ضوء آلة العرض ليبقى دافئاً لم يترك سلفاتوري حركة تفوته، ولكنه تكلم وعيناه على آلة العرض. سلفاتوري: قلت لوالدتي أنك لست من أعطاني الأفلام. وأن الغطاء لم يكن خطأك. ولكنني ظننت أنك بقلوك أن الفيلم قد يلتقط النار كنت تريد إخافتني. والآن وقد عرفت، لن أسرق بعد اليوم شيئاً منك.

هذا كل ما أردت قوله. أنا ناهب.

(يستدير سلفاتوري مستعداً للمغادرة ولكن ألفريدو يمسكه بأكتافه ويوقفه)

ألفريدو: توق، تعال إلي هنا.

بعد أن فكر بالأمر ملياً، إن قمة شيئاً ما في ذلك الولد الصغير، ربما تكون عاطفته المصومة هي التي تؤثر فيه. سوف يكلمه بجديّة، دون اللجوء إلى العنف، ويحاول أن يفتنه. يخفض صوت جهاز التحكم ويجلس على المقعد. يرفع سلفاتوري عينيه عن الأرض وينظر أخيراً نحوه..

ألفريدو: الآن اسمع لما يجب أن أقول. لقد امتعنت هذه المهنة وأنا في العاشرة من عمري. في تلك الأيام لم تكن هنالك آلات حديثة بعد. كانت الأفلام صامتة، وكانت آلات العرض يدوية، هكذا، ولها ذراع لإدارتها، وكان عليك أن تقوم بإدارة ذلك الذراع طوال اليوم. كان العمل فعلاً قاسياً؛ إذا ما تعبت وأبطأت الحركة يوماً؛ كل شيء إلي لهيب!

سلفاتوري: إذا لماذا لا تريد أن تعلمني إياها أيضاً؟ الآن حيث لم تعد هنالك حاجة لدوران الذراع، وقد أصبحت أسهل من ذي قبل؟

ألفريدو (يشده): لأنني لا أريد ذلك، وتوتوا هذه ليست مهنة لك. إنها كمن يصبح عبداً. أنت دائماً وحيداً. تشاهد الفيلم مرّة تلو الأخرى، لأنني ليس لديك ما تفعله غير ذلك.

وتبدأ في مخاطبة جريتا جاريو وتابرون باور وكأنك مجنون؛ تعمل في الإجازات، وفي أعياد الميلاد، والفصح. يوم العطلة الوحيد هو يوم الجمعة العظيمة. ولكن لو لم يصلب السيد المسيح، ولكنك تعمل يوم الجمعة العظيمة أيضاً.

سلفاتوري: إذا لماذا لا تبديل مهنتك؟

(يتنهد ألفريدو، مجروحاً. يقرب ليهدير زرار عامود الكريون. يحدث في سلفاتوري وكأنه شاب يافع، إنسان يجعل الأمور صعبة عليه).

ألفريدو: لأنني أبليه. كم إمرء آخر في القرية بإمكانه أن يكون عامل عرض؛ لا أحداً؛ فقط إنسان غبي مثلي يستطيع أن يفعل. بالإضافة إلى ذلك أنا لم أكن محظوظاً. عندما كنت صبياً كانت الحرب؛ وعندما كبرت، حرب أخرى؛ الآن الموضوع مختلف. الأوقات تغيرت. وتريد أنت أن تكون مغفلاً مثلي؟ هو؟ أجبني!

سلفاتوري: كلا...

ألفريدو: حسناً تفعل... أنا أقول هذا فقط من أجل مصلحتك... (ينهض ويتكلم طوال الوقت، يدخل إلى مرحاض الغرفة، وهو عبارة عن خزانة بها دلو. يدير ظهره ويبول). تحبس هنا قمموت من العذارة في الصيف والبرد في الشتاء. تستنشق الدخان. ورائحة الغاز، ولا تكسب شيئاً تقريباً.

(يستمع سلفاتوري إليه ولكنه يستقل فرصة انشغاله وعدم رؤيته له فيدير زرار أعمدة الكريون، كما شاهدها تدار قبل لحظات..)

سلفاتوري (بصوت عالٍ) ولكن ألا تحب أي شيء في العمل الذي تقوم به؟

(يحدث سلفاتوري في الصور الموجودة على الصائط كيتون، جاريو، سنووايت. يبتسم ألفريدو في سره، حتماً، هناك شيء حول هذه المهنة اللعينة يحبه)

ألفريدو: مع الوقت... تبدأ بالتعود عليها. بالإضافة إلى ذلك، عندما تسمع من أعلى أن الصالة امتلأت وأن الناس أخذوا يضحكون مسرورين... عندئذ تشعر أنت بالسعادة.

(يشوه ألفريدو بأفكاره، ولا يلاحظ أن الأفلام الوثائقية والصور المتحركة انتهت. الشاشة خالية. ونسمع في الصالة بدل الضحكات صفيراً وشتائم. تلمع عينا سلفاتوري، وينتظر الفرصة. يضيء الثور ويوقف آلة العرض، كما كان ألفريدو يفعل بالضبط. وعندئذ يدير ألفريدو سره والى يركض بسرعة لمواجهة الموقف، ولكن ليجد أن كل شيء هو كما يجب أن يكون. ينظر سلفاتوري إليه مبتسماً وكأنما يتوقع

ميدالية لشجاعته. وبدلاً من ذلك فإن ردة فعل ألفريدو كانت ردة فعل حيوان متوحش.

إن فقد أجهدت نفسي بلا طائل؟ تتظاهر بأنك موافق على ما أقول، ولكن بمجرد أن أدير ظهري، تفعل ما تريد!

(يركل سلفاتوري في مؤخرته، وهو يصرخ:)

أخرج من هنا. لا أريد أن تقع عيناي عليك ثانية؟ هذه هي القشة الأخيرة؟ الدتك على حق، أنت مجنون!!

(يدفعه نحو السلام. فجأة يخفتي سلفاتوري وقد فقد صوابه من الربيع. يتكلم ألفريدو مع نفسه غاضباً): ولكن كيف استطاع أن يفعل ذلك؟ الوغد الصغير! لقد تعلم بمجرد المراقبة! شيء غير معقول!

(يسترق النظر عبر النافذة، صارهاً. عندما يرى سلفاتوري يركض مجتازاً الساحة.)

سوف أخبر شباك التذاكر ألا يسمح لك حتى بدخول السينما! لم تعد هنالك تذاكر لك! وسأتكلم مع ألب أدولفو حتى لا تعود مرة أخرى صبي مذبح!! أيها القزم الصغير!

(ينظر سلفاتوري نحوه. يكرهه. يصرخ بعبارات نابية) سلفاتوري: ألفريدو، مت بهيفك!!

(ولكن كلماته تفرق في خضم الصراع اللجائي للناس خارج المقهى)

الجمهور: إصابة!! يا مريم المقدسة!!!

(رجل بين الجموع ينهار أرضاً. الآخرون يتجهون حوله فزعين. يرفعون رأسه عالياً. وجهه شاحب. ينظرون إلى ورقة البانصيب التي يطبق عليها يده. يسمع صوت يرتفع كصفارة الإنذار من بين الجموع.)

الرجل. شيشو سيكافيكو قد فاز بـ سيسال!!!

(الصراخ مسموح بحدّة.)

١٨- سينما پارانيزو - داخلي- نهائراً

... داخل صالة السينما. الحضور يتهايمسون لكي يفتح أحد باب الطوارئ...

صوت المشاهدين: لقد فاز النابو ليطانيون بالبانصيب!!! لنذهب ونرى، يا أولاد!!! الشالميون دائماً محظوظون! (الجمهور يرمته يقفز إلى أعلى ويتجه نحو المخرج. يتدافع ويصرخ. يضحك ويهرج.)

١٩- الساحة والقرية- خارجي- صباحاً

جاء الصيف. للقرية وجه آخر يرتفع صوت البائسين المتجولين بأنغامهم الرتيبة في شوارع القرية. في أحد الشوارع تنهمك النساء في تعليق الطعام. في إحدى زوايا

الساحة انتهى الحلاق من قص شعر حمار وهو الآن يحلق شعر صف من الأولاد الفقراء العاريي الصدور، لا تغطي أجسادهم سوى ملابسهم الداخلية. ثم يأتي رجل آخر ليقوم بتقليمهم فيرشهم بالماء بواسطة الرشاشة التي تبلبل بها الأشجار في الريف. الأولاد يضحكون. على لوحة الصور نرى الفيلم الجديد الذي يعرض اليوم في سينما بارانيزو.

٢٠- قاعة الطعام في المدرسة الابتدائية-داخلي- صباحاً امتحانات الصف الخامس الابتدائي. في قاعة الطعام الواسعة يجلس جميع الأولاد، كل واحد أمام مائدة صغيرة. سلفاتوري، بوتشيا، بينو، وماسينو، وكولا، أخذوا أماكنهم هنا وهناك يسودهم التوتر الذي يلف جميع التلاميذ. عضو مجلس الامتحانات يملئ مسائل الحساب.

عضو مجلس الامتحانات. تاجر يملك مفرنتين. في الأول يبيع الفاكهة والخضروات. في الثاني يبيع المسامير والأسمت...

(يأتي المدير ويقاطع الإلقاء)

المدير - عفواً. أيها الأستاذ. هاهم الرجال الذين يمتحنون لشهادة المدرسة الابتدائية (يستدير نحو الباب) ادخلوا من فضلكم.

(يستدير الأولاد جميعاً لينظروا. يدخل رجل في الثلاثين مسترخياً بشكل مَرَضِي. تُعرَف إليه الأولاد وأخذوا يضحكون ضحكات خبيثة.

والثاني هو الحداد، ذلك الذي ينأى أثناء عرض الفيلم. والثالث ولد في العشرين من العمر يدعى أنطو. والرابع هو ألفريدو، خجول، محمّر الوجه. سلفاتوري يفقد القدرة على النطق. يضحك ضحكة تهكمية.

في عينيه الصغيرتين هناك نظرة انتقام.)

قطع إلى:

يبدأ الآن الامتحان. صمت مميت يخيم على القاعة. المعلمون والمدير يتحركون حول المكان محاولين التأكد من عدم تبادل ملاحظات أو أي نوع من أنواع المساعدات. الأبيّة الخارجيون يمرّون بأوقات عصيبة. تمكن رؤية ذلك على وجوههم. ألفريدو أيضاً يمر بصعوبات، فهو لا يعرف كيف يحل المسألة. والحساب صعب جداً. ينظر إلى المقعد المجاور حيث يجلس سلفاتوري.

كان سلفاتوري على وشك النظر إليه، ولكن ألفريدو ينظر فوراً بعيداً وهو المتكبر الذي لا يسمح لأحد أن يراه في هذه الحال. يستمر تبادل النظرات، بشكل غريب ومضحك. في هذه

الأثناء، يكتب سلفاتوري الأعداد والعمليات بسرعة .

لم يعد ألفريدو يحتمل الموقف فيصبح عصبياً تغشاه حبيبات العرق، وقد ندم على حضوره. يضحك سلفاتوري في كفه، فلفظ أصبحت له الآن اليد العليا. يحاول ألفريدو استراق النظر من دفتر التمارين على يستطيع أن ينقل منه شيئاً. ولكن سلفاتوري يدير ظهره، ويخفيه عن عينيه. يحاول ألفريدو استراق النظر من دفتر تلميذ آخر ولكن الصبي اللعين يغطيه أيضاً. تجرد وكأنها مؤامرة ضده، لم يعد لألفريدو أي مخرج. عليه أن يتقبل فكرة أكل كعكة متواضعة. ينظر نحو سلفاتوري، يحرك له عينيه بحديث نظرات.

يطلب المساعدة، ولكن سلفاتوري، يقف موقفاً حازماً عنيداً. يحاول ألفريدو أن يبت الأمل بكلمات قالها بصوت منخفض. ألفريدو: أيها الغبي. قل لي كيف أحل هذه المسألة الملعونة! المعلم: سسش! هناك في الخلف، سكوت!!

يواصل ألفريدو إصراره مستخدماً عينيه . يحاول سلفاتوري أن يفهم بالحركة أنه ربما يستطيع مساعدته ولكن بشرط. يقلد حركة إدارة يد آلة العرض. تصل الرسالة إلى ألفريدو. إنها ابتزاز محض يحك يده وجهه المبلل بالعرق، يرفع عينيه نحو السقف غاضباً ، ثم يستسلم ويقبل بالشرط. إن سلفاتوري جدي، لا يزهو بانتصاره، ولكن تجرد عليه السعادة.

يأخذ ورقة كان قد أعدّها وعليها حل المسألة. يلغها لتصبح كرة صغيرة، وبمجرد مرور المعلم، يركز على الهدف ويغذفها باتجاهه. تلتقط يد ألفريدو الرسالة الغالية التي دفع ثمنها الكثير، وينتهي ما بينهما من شجار.

٢١- أمكنة وأزمنة مختلفة داخلي- نهارة/ مساء إيقاع موسيقى مشتعلة مرحلة ، ترافق الصور السريعة الضبابية التي تشبه تلك التي ترافق رقصة ما. صور ألفريدو يعلم سلفاتوري كافة أسرار مهنة عامل العرض.

يدخل ألفريدو البكرة في آلة العرض، يفك الفيلم القصير للمقطعات العرض القادم، ويعطيها لسلفاتوري. يرفع سلفاتوري الفيلم على العجلة المسننة، ثم يشغل آلة العرض، ويفتح الدرف، ويقف على رؤوس أقدامه ليرى الشاشة من الحفرة.

لقطة من فيلم «٣» (in Nome Della legge) يرتفع صوت رواد الصلاة بصيحات الاستحسان عندما يقول ماسيمو جيروني سطرأ ما. ومن الشرق، يوصق إلى أسفل نفس الرجل الضئيل الحجم ذي الوجه الشبيه بكتاب عدل.

صوت الصلاة: ابن كلب " سمح"

يبين ألفريدو لسلفاتوري طريقه تشغيل الفيلم.

يشير إلى مكان على آلة العرض.

ألفريدو: انتبه. هذا هو المكان الذي يمكن أن يلتقط النار بسهولة. وإذا ما حصل ذلك، فأول شيء يجب أن تفعله هو أن تقطعه من هنا وهناك. حتى لا تشتعل البكرة كلها باللهب.

على الشاشة هناك لقطة من فيلم «الرز المر» قبله. يقرع الكاهن جرسه، بدون هواده. يلمس سلفاتوري الفيلم من ناحية ثم من الأخرى. يضحك.

ألفريدو: فهمت على أية ناحية يوجد الجيلاتين؟

سلفاتوري: لعنه رائع!

لقطة لأميديو نزاري في فيلم «ابنة الكابتن». قفزة، إطار بحاجة إلى تصحيح يصغر الجمهور.

الجمهور. الإط...! استيقظ يا ألفريدو!

يحاول سلفاتوري أن يقوم بوصول يدوي. يلف ألفريدو الفيلم، يعلق قطعة ورق على مسمار في الحائط.

ألفريدو: هذه فواتير الشحن الخاصة بالفيلم. علينا دائماً الاحتفاظ بها. كما ترى.

سلفاتوري: حسناً يا ألفريدو.

في الأسفل في القاعة الرئيسية، مشهد من «دكتور جيكل والسيد هايد» الجمهور يصرخون ويخنقون وجوههم عندما ينظر هايد إلى الكاميرا.

الجمهور: أيتها الأم المقدسة! ما هذا الوجه! بشع جداً! شاب صغير يدعى أنجلو لا يخفي وجهه. ينظر إلى أعلى نحو شابة تدعى روزا تجلس في الشرفة تستدير هي بدورها وتبتسم له

يعطي ألفريدو سلفاتوري مقعداً خشبياً. لقد صنعه خصيصاً له ليرتفع بما فيه الكفاية ليصل إلى بكرات آلة العرض وقوس الضوء. يتسلق سلفاتوري المقعد يضحك مستثاراً.

ألفريدو: الآن يمكنك إدراكها بنفسك.

يبتسم سلفاتوري مرة ثانية. إنه كمن يأخذ وضعا في استديو مصور. يلبس ثياب المتأولة الأولى ويحمل الزنابق البيضاء، ويمض النور ينطفئ مثل البرق خلال العاصفة.

والآن سلفاتوري يأخذ وضعا بجانب والدته وشقيقتها الصغيرة، يبتسمون دون عناء. ويمض آخر من النور كليك.

٢٢- الخامس الابتدائي- داخلي- نهارة

كليك أخرى. ورقة شفاقة لريتزا هيوارت وهي تلبس فستانها

الأسود في فيلم «جيلدا»، وضعها ماسينو داخل منظار
ملاستيكي صغير

يتجمع الطلاب الآخرون حوله مستنارين.

ماسينو(هامس) يا إلهي، يا لها من مؤخرة رائعة!

الجو المحيط في غرفة الصف ليس مرحا علي العكس من ذلك
هناك صمت غريب يقف الطلاب جميعا حول مكتب المعلم،
بعد أن استلموا النتائج المدرسية لنهاية العام. يودع بيبينو،
الذي يشارك سلفاتوري المقعد، رفاقه في المدرسة: بوشيا،
كولا، والآخرين على وجوههم تعبيرات جادة حزينة. يتبادل
هو و سلفاتوري القبل كما يفعل الكبار. يقف المعلم بينهم
واحد من الطلاب لا يتجاوب مع حركات بيبينو الوداعية.
يتراجع بضغ خطوات إلى الوراء، جادا، خائفا وقد خفض
عينيه.

المعلمة دي فرانشيكو: الآن تقول وداعاً لزميلك؟

(يهز دي فرانشيكو رأسه هزة خفيفة. تنحنى المعلمة
نحوه). ولكن لماذا؟

(يهمس دي فرانشيكو تقريبا في أذنها).

دي فرانشيكو، والذي يقول إنه شيعي..

٢٣- الساحة وغرفة العرض-

سينما باراديزو- خارجي / داخلي- نهارة

مشهد وداع آخر في الساحة، بيبينو يودع جنبيه.

والده والدته هناك أيضا يودعان العجوزين. نشاهد دموعا.
الحقائب الكرتونية المربوطة بالحبال مرفوعة فوق رف
حقائب السيارة السوداء. نشاهد سلفاتوري وألفريدو هذا
المشهد من فوق عند نافذة غرفة العرض. يبدو أن كأنهما
صديقان قديمان. على جهاز الصوت نعرف أحيان فيلم
موسيقى كوميدي أمريكي.

سلفاتوري: هل سيدعون حقا عملا في ألمانيا؟

ألفريدو: من يدرى؟ إنها بمثابة مغامرة.

(بصوت مسرحي)

الأمل ينبع دائما...

يرسل بيبينو تحية عن بعد ملوحاً بيده نحو شباك غرفة
العرض، فيرد عليه سلفاتوري ملوحاً بيده هو الآخر).

سلفاتوري بيبينو وو! إرجع بسرعة!

(تنطلق السيارة السوداء بعيداً تاركة خلفها غيمة من الغبار
غلغلت الشهيقي المكبوت للججدين الواقفين هناك ملوحين
بمناديلهما. يشاهد سلفاتوري السيارة وهي تنطلق بعيداً
فيتمتم:) شيء جيد أن ألمانيا أقرب من روسيا.

يمر ألفريدو يده في شعره.

٢٤- سينما باراديزو -الشرفة وغرفة العرض- داخلي-

مساء

يرى من الشرفة رأس الأسد ومعه أشعة الضوء. يظهر وجه
سلفاتوري في الحفرة بجانبه، بينما هو يسترق النظر إلى
أسفل حيث صور جريدة الأخبار سينماتا اينكوم
الجمهور مشوش. يسمع صوت شخير أحدهم يلتقط صبيان
مشردان صرصاراً بأيديهما، يمشيان على أطراف أصابعهما
في العمر. الرجل النائم هو الحداد نفسه وقد ألقى رأسه إلى
الخلف. اليد الصغيرة ترمي الصرصار في الفم المفتوح.
يهرب الصبيان يتضايق الحداد بشدة. يستيقظ منفغلا
يبصق، بينما يضحك الجميع. الأخبار المصورة تتكلم الآن
عن الجنود المفقودين في روسيا.

المعلق: لقد أعلن وزير الدفاع عن قائمة جديدة من أسماء
الجنود الإيطاليين الذين كانوا اعتبروا حتى الآن في عداد
المفقودين، ولكن تأكد الآن أنهم موتى سوف تبلغ العائلات
المعنية مباشرة عن طريق السلطات العسكرية
يبدى سلفاتوري اهتماما بالغا، ويرى اللقطات البيضاء
والسوداء للحرب الأخيرة، الحملة الروسية، الفرق العسكرية
بين اللوج. والأن، بالتفصيل، كومة من المقتنيات الشخصية
الموجودة على الجثث، وثائق، ملابس، نظارات، صور. واحدة
من هذه التفاصيل تلتقطها عين سلفاتوري من بين تلك
الصور. لبرهة من الزمن يرى إنسانا يعتقد إنه تعرف إليه
بسرعة يالصق قطعة ورق داخل البكرة، مثلما يفعل لمشاهده
القبل التي يريد قطعها.

٢٥- مقر حكومي-مدينة- داخلي- نهارة

تمرّق يد أحد المسؤولين مجموعة بيانات وتعطّلها لماريا
التي تجلس أمام المكتب. إنها تلبس اللون الأسود. يقف
سلفاتوري بجانبها يسك يدها. يضع الاثنان أسلحة سوداء
حول زراعيهما، حلقة فارغة في عينيها. ماريا شاحبة
وفي عينيها الفارقتين نظرة باردة. قلبها ينفجر في صدرها.
كتلة تسدّ بلعومها وتمنعها من الكلام. تنظر إلى حاجبات
زوجها فتعرقها، سلسلة ذهبية، بطاقة هوية وصورة، تلك
التي رأها سلفاتوري في النشرة الإخبارية. تضربها ماريا
بأصابعها. يأتي سلفاتوري وينظر بينما ينهي الضابط
كلامه.

الضابط..... لسوء الحظ، نحن لا نعرف بأية مقبرة حربية
نُدفن... هذه أوراق التقاعد. إذا أردت وقي عليها..

٢٦- مقر حكومي وشارع مدينة - خارجي - نهاري

تسير ماريما عبر المدينة ممسكة سلفاتوروي بيدها. ينظر سلفاتوروي إلى أعلى محاولا التقاط عينيهما. يرى أنها تبكي بصمت. دموع إنسان مكسور القلب فقد أمه الأخير، ولكنها تجسدها، حتى لا يراها الطفل. يقترب سلفاتوروي ضاغطا عليها وواضعا ذراعه حول حصرها. يدوران حول الزاوية، ويسيران بعيدا في المدينة الصاخبة التي شوهدا دمار الحرب. صورة معلقة على الحائط لفيلم «ذهب مع الريح» تلتقطها عين سلفاتوروي فيبتسم.

٢٧- سينما باراديزو- شياك التذاكر- غرفة العرض- الساحة- داخلي/خارجي- مساء.

عاد الشتاء. على الشاشة مشهد من (Ippopien di viggio) (٤) الصالة مكتظة بالجمهور. بحر الرؤوس يتأرجح ويهتز على نكات توتو التي لا يمكن

مقاومة إغرائها

تسلق بعض الناس على حواف الشبايك. الممرات مغلقة في الطريق إلى الشاشة، حيث يجلس الكبار والصغار على الأرض، أنوفهم في الهواء بعض الناس يمضغون بصوت مسموع كسرات الخبز التي أحضرها من البيت. الجميع يدخلن تقريبا. سيدة تضحك، تحمل الطفل الذي ترضعه، في

إحدى الزوايا في نهاية العمر المكتظ بالناس الواقفين، فتاة تضحك، وتنم تعبيراتها بين الفينة والأخرى عن سعادة عميقة.

جسدها يتحرك قليلا. يلتصق بها من الخلف رجل يستحم بالعرض. إنهما يتبادلان فعل الحب وهما يقفان بين الجمهور، الذي لا يلاحظ شيئا ويتابع ضحكه.

في الشرفة يمسك أنجلو بيده يد روزا الستارة المعلقة فوق المدخل مفتوحة. يقف الناس هناك أيضا، يشاهدون ما يرون من المسافة البعيدة، حتى لو كانت زاوية من الشاشة عبر غابة الرؤوس. ولكن الصف يستمر حتى الخارج على امتداد الطريق حتى مدخل باب السينما. في الساحة، خارج المكان، جموع من الناس، ترتجف من البرد، تحتج وتقتحم، وتخاطب، مثيرة احتجاجات. الأب أدلفيو، الكاهن المتعب يحاول

تهدئتهم

الكاهن لا تقتحموا المكان فليس هناك متسع! بحق السماء! لا أستطيع عرضه ثانية، لقد تأخر الوقت أصوات بين الجمهور في الخارج: الأب أدلفيو، نحن هنا منذ ساعة من الزمن! هنالك أناس في الداخل شاهدوه مرتين! تحرك! أويش! قلمي!

توقف المطر للث، جرس البرج يقرع الحادية عشرة. على اللوحة المخصصة لإعلانات الأفلام، ملصق كتب عليه «اليوم الأخير». الكاهن، بائع التذاكر، المرشد، وشرطيان يدفعون الجمهور إلى الخلف ويقتلون الباب الأمامي. يتعالى الاحتجاج أكثر فأكثر. قبضات الأيدي تضرب الباب جمهور الخارج: افتح!!! أيها الأب أدلفيو!!!

يسمع جمهور الصالة الضوضاء فيصرخ كردة فعل

جمهور الصالة: سس!

سس! اصمتوا أنتم الذين في

الخارج!

بحق الجحيم.

(من نافذة غرفة العرض ينظر ألفريدو وسلفاتوروي إلى الجمهور الخارج في الأسفل وهو يصرخ ويحتج. بعض الناس ينظرون إلى أعلى نوهما)

أصوات بين الجماهير:

ألفريدو! نريد أن ندخل!...



غدا سوف ينتهي عرض الفيلم!

(يفتح ألفريدو ذراعيه ويمدحها إلى الخارج وكأنه يريد أن يقول ليس هنالك ما أستطيع عمله.)

سلفاتوروي: لماذا لا نستطيع عرض نفس الفيلم غدا؟

ألفريدو: لأنه سوف يرسل إلى قرية أخرى. وإذا لم نفعل فإن صاحب دار العرض تلك سوف يقع في مأزق.

سلفاتوروي يال للسارة

تتحرك الجماهير متعابطة بعصبية. الشرطيان يعطيان أمرا الشرطيان (منهكين) توقفوا. اذهبوا إلى منازلكم، جميعا! وإلا فيعضكم سينتهي به الأمر إلى السجن! هنا يكفي!

ألفريدو (بحركة مسرحية) يا حبيبي!! الرعاع لا يفكرون، لا يعرفون

ما الذي يفعلونه.

هنا!!! ولا ..

تزار الجموع بالضحك. ويضحك سلفاتوري أيضاً. وكأنما أخذته بعيداً معها . يغطي هذا المرح الجماعي نسج ظل ألفريدو الواقف في شباك غرفة العرض فجأة وعلى شاشة حائط المنزل الأمامي تبطئ صورة توتو للحظة. تظهر نقطة بيضاء تبدأ بالتمدّد حتى تملأ الشاشة برمتها. تصرخ الجموع صرخة نهول وخوف. يدير سلفاتوري رأسه إلى الخلف لينظر نحو غرفة العرض.

٢٩- غرفة العرض- داخلي- نهاراً

ينفجر الفيلم بعنف ويتحول إلى لهيب بين التروس والعجلات المسنّنة لألة العرض. أخذ ألفريدو علي حين غرة. يقطع الفيلم الذي يلف حول بكرة التشغيل، ولكنه لم يتمكن من قطعه عند البكرة التي ستعاد إلى الشراكة.

يمسك بالفيلم المشتعل ويشده إلى الخارج بسرعة. يحاول إيقاف الלהيب من الوصول إلى البكرة الموجودة في بيت الحماية.

سباق يائس ضد سرعة النار. يحرق الלהيب المشتعل على الأرض سابقه. يقفز ألفريدو، يبطئ حركة يديه لبرهة من الزمن، وتنتشر النار دون وإزع إلى أن تصل إلى البيت الأعلى. إنها بمثابة انفجار. يقفز الלהيب، ضارباً إياه مباشرة على وجهه.

لم يجد ألفريدو الوقت الكافي للصراخ، يناضل يائساً ويسقط أرضاً. في هذه الأثناء يلف الלהيب كل شيء.

٣٠- الساحة- خارجي- مساء

يضيء الלהيب وينطلق خارج نوافذ غرفة العرض. يذمل سلفاتوري ويشق طريقه بين الجموع المتحركة. داخل قاعة العرض تسمع وشوشات الجمهور وقد أخذت تعلو وتعلو صرخة.

٣١- سينما باراديزو -داخلي-مساء

شلال غثيف من الלהيب المتدفق يقفز خارجاً من فم الأسد الجصي نحو الظلام الذي تقطعه صرخات الناس للمندفعين نحو المخرج.

٣٢- الساحة ومداخل سينما باراديزو -خارجي- مساء
كتل متراكضة إلى خارج دار العرض التي غلفها سحب من الدخان الأسود.

الجموع النجدة: أنجوا بحياتكم!!!

في وسط هذا الربع العام يحاول سلفاتوري عبثاً الدخول، يشق طريقه نحو الشارع حيث السلام المؤبدة إلى غرفة

العرض.

تشكيتك الجموع معه فطرحه أرضاً، ويكاد يidas بالأرجل. فجأة يشعر بقوة خارقة للطبيعة الإنسانية، فينهض، ويشق طريقه إلى الأمام يائساً حيث يتساقط الناس فوقه وعلى الأرض.

أخيراً ينجح، ويبدأ في تسلق السلم...

٣٣- سينما باراديزو - السلام وغرفة العرض- داخلي-

مساء

يمتلئ المكان بالدخان. الهواء خانق. يتسلق سلفاتوري السلام وهو يحاول التقاط أنفاسه بصعوبة. تغلف غرفة العرض النيران

جسد ألفريدو مسجي على الأرض يحترق. يتحرك سلفاتوري بسرعة، يرمي بطائفة على أكتافه ويجرّه من قدميه نحو السلام بينما تتساقط عليه الصناديق والأشياء الأخرى. يحاول بالبطائفة نفسها إطفاء النيران التي غلفت بملايس ألفريدو. مندفعاً بقوة اليأس، يجرّه إلى أسفل السلم حيث وصل الدخان ولم يصل الלהيب.

ألفريدو لا يتحرك، احترق وجهه. ينظر سلفاتوري إليه ويصاب بالرعب فيطلق صرخة مخيفة كالحَيوان الجريح .

سلفاتوري: ألفريدو! النجدة: النجدة!!

٣٤- سينما باراديزو - داخلي-مساء

الأسد الجصي يبدو وكأنه تنين يهصق النار والدخان. تتماثل العذراء مريم أيضاً محاط باللهب وكذلك شاشة العرض.

٣٥- الساحة وسينما باراديزو -خارجي- مساء

لقد أخدمت النيران. لم يبق من دار العرض سوى الهيكل. كل شيء ذهب مع الدخان. يقف الناس حول المكان خائمين الأمل

يتجمعون حول الكاهن- الذي أصابته الصدمة بحزن شديد- ليهربوا عن تضامنهم وتعزيتهم.

أصوات: يا للضسارة! ألفريدو السكين! يا له من شيء فظيع!!
تجمّع بالصبر، يا أبناء، هل هناك ما نستطيع فعله؟
أبله البلدة(ضاحكاً)، احترقت كلها... احترقت كلها.

الكاهن: ما الذي سنفعله الآن! على البلدة أن تعيش بلا دار عرض!

من الذي يملك المال الكافي لإعادة بنائها؟

شيشيو سيافتيكي، الرجل الذي ربح يانصيب سيسال بول، يظهر فجأة وهو يلبس أحدث الأزياء. ينظر نحو السينما المحروقة السوداء تبدو وكأنها ساحة حرب بعد هجوم

ننتقل من الدخان والرماد إلى...

٣٦- سينما باراديزو - خارجي - مساء

.. إشارة ضوئية ضخمة لسينما باراديزو. لقد أعيد بناء السينما وأجهزتها الجديدة لوحات جديدة. أناس يتحركون حول المدخل. إنه المساء الخاص بيوم الافتتاح...

٣٧- سينما باراديزو-داخلي-مساء

رعدة القاعة مكتظة بالناس، المسؤولون، ضيوف مميزون، رئيس البلدية وأب أديليفو والمالك الجديد، شيشيو سيافكيكو، يرتدون أحسن ما عندهم. يقصّ رئيس البلدية الشريط. تومض لمبات آلات التصوير. تصفيق الضيوف تحياتنا وألف مبروك يا دون شيشيو!

تتابع المسيرة طريقها باتجاه السلام التي تؤدي إلى داخل الصالة. يبارك الأب أديليفو الرعدة ويتنهد متطلعا بحنين، إلى الماضي. ثم يبارك الممرات وأخبار القاعة الجديدة التي تصح بصدى تبادل الأنخاب والتحيات الجمهور. نخب سينما باراديزو!

يرش الكاهن المقاعد الجديدة والجدران والشاشة بالمياه المقدسة..

٣٨- سينما باراديزو- غرفة العرض-داخلي-مساء

الأب أديليفو يبارك الآن غرفة العرض الجديدة تماماً وبيبارك أيضاً عامل العرض الجديد. سلفاتوري. إنه عصبي جداً ولكنه جاد متمالك نفسه والدته التي يبدو عليها القلق تقف هناك أيضاً احتفالاً بالمناسبة. يستدير الكاهن نحو سيافكيكو.

الكاهن. كيف ستحل مشكلة كونه تحت السن القانونية؟

سيافكيكو: حصلت على رخصة عامل عرض، وقد أخرجها لي مشكوراً أصدقاء في مكتب النقابة. ولكنني لا أعرف شيئاً عنها. من الإناحية الرسمية أنا الذي أقوم بالعمل... (يبتسم وهو ينظر إلى سلفاتوري) دائماً توخى المخدرات يا بني. لا تنم أبداً، تأكد من تجنّب أي حادث آخر. قم بكل ما علمك إياه ألفريدو. وليباركك الله.

يهز سلفاتوري رأسه بجذبة، وعلى وجهه يرسم تعبيراً مسؤولاً. تقبل والدته يد الكاهن مارتيا: شكراً، يا أبنا، شكراً.

سيافكيكو، الآن، لقد لننا الكفاية من هذا الجو القاتم. الحياة تستمر! أريد أن أراكم سعداء مبتسمين!

٣٩- سينما باراديزو-داخلي-مساء

ضحكات. ضحكات الجمهور العريض في حفلة العرض الأولى لفيلم الافتتاح. بين المشاهدين والدة سلفاتوري مارتيا وشقيقته الصغرى لها. وعلى الشاشة رجل وامرأة يتبادلان القبل. لأول مرة تعرض قبلة على شاشة سينما باراديزو. يتمتع المشاهدون، وهم في حال من الدهشة والإثارة. المشاهدون أوووه! إنهم يتبادلان القبل! انظر إلى ذلك! يا إلهي، هذا حدث مهم!

سيدة عجوز تجلس بالقرب من رئيس البلدية تطبق يديها وكأنها مصعوقة. شيشيو سيافكيكو يضحك في سره ويفرك يديه

سوف تكون هذه أيامه الذهبية. ينهض الأب أديليفو ويتسلل خارج الصالة شاعراً بالخلج، لن تظاً قدمه هذا المكان ثانية. مشاهد الحب تزداد أكثر فأكثر.

٤٠- غرفة العرض-داخلي-مساء.

الموسيقى نفسها تنتش عبر غرفة العرض من جهاز التحكم. سلفاتوري بمفرده يشاهد الفيلم عبر الكوة ولكن من الغريب أن القصة لا تستهويه. غياب ألفريدو يجعله عصبياً. ينظر إلى المقعد الذي تعود الجلوس عليه. لقد أعيد طلاؤه. صوت من خلفه الحجره

صوت أنا: توتو؟...

يستدير سلفاتوري ويرى أعلى السلم السيدة أنا وخلفها، ألفريدو، زوجها. إنه ليس نظارة سوداء ويمشي مستنداً إلى عصا. لقد فقد بصره، ولكنه لم يفقد روحه. إنه يبتسم ألفريدو. هل لي مكان في سينما باراديزو هذه؟ (يركض سلفاتوري نحوه ويعانقه).

سلفاتوري أدخل يا ألفريدو.

أنا (مخاطبة سلفاتوري) توتو، هل تحضره إلى المنزل عندما تغلق المكان؟

سلفاتوري: نعم يا سيدة أنا. (مخاطباً ألفريدو) أنا سعيد بقدومك. قطع إلى.

يجلس ألفريدو هناك بلا حراك يستمع إلى شريط صوت الفيلم- يدرس سلفاتوري طريقة تحديقه في الفضاء الخالي، فتخيفه فكرة الظلام. هناك شيء جديد في أسلوب ألفريدو، كأنما اقترابه من الموت وقفاده بصره أضفياً عليه معرفة أعقق بالرجال والحياة.

ألفريدو: كيف حال المدرسة؟

سلفاتوري: لا بأس. ولكن بما أنني الآن قد حصلت على عمل

يؤمن فقط في مكان كهذا! لماذا، سوف يلتهمني الناس
حيا!

(يقف سلفاتوري بجانبه يستمع إنه يحمل كتب المدرسة
تحت إبطه. داخل المقهى يضحك بضعة مشاهدين فضوليين
عندما يرون خارج شباك المقهى مجموعة من الفلاحين
العاطلين عن العمل يرقصون معاً في النادي. يستمع
سيكافيكو بعصبية، ثم يصرخ وكأنه على وشك أن يأكل
الهاتف).

..... أعرف، أعرف. ولكن حتي لو بدأت العرض في الثامنة
صباحاً فلن يكون ذلك كافياً! لقد أصبحت هذه البلدة كبيرة
الآن وأنتم جماعة التيتانوس تعرفون ذلك تماماً. أنا عميلكم
الوحيد، وإذا ما تخليتم عني سأكتب مياشرة إلى لمبارو، في
روما! سوف أزعجكم جداً أيها الشباب!!! إذا ما أثرتكم غضبي
فلن يكون اسمي سيكافيكو إذا لم اقض عليكم.

قطع إلى

سيكافيكو وسلفاتوري خرجا من
المقهى متجهين إلى الساحة.
أمام دار العرض تقوم عاملة
التنظيف بعملها سيكافيكو في
حالة عصبية جداً لدرجة أنه يشعل
سيجارتين في وقت واحد دون أن
يلحظ ذلك. يقلب سلفاتوري أمراً
في ذهنه

سلفاتوري. أيها السيد شيشيو،
لدي فكرة. هل تذكر دار السينما
المهجورة، تلك التي من المفترض أن يبني مكانها بيوت
شعبية؟

سيكافيكو: وما علاقة هذا بها؟

سلفاتوري: آلات العرض جميعها صدئة، ولكنني أستطيع
إصلاحها خلال يومين أو ثلاثة نظف المكان جيداً ضع فيه
بضعة مقاعد، واحضر عامل عرض، ولسوف نعرض «كاثين»
في داري عرض.

سيكافيكو (صارخاً): عن أية مصيبة تتكلم؟ أنت دخلت في
التقليدية أيضاً، يا توتو؟ لقد وجد تيتانوس صعوبة في
إعطائي نسخة واحدة وعلي أن أشكره! إذا ما طلبت نسختين،
فاقل ما يمكن أن يفعلوه هو أن يقطعوا رأسي ويلعبوا به كرة
قدم!

لمعت عينا سلفاتوري، وأخذ يبتسم

فقد أتوقف عن الذهاب..

ألفريدو: إياك أن تفعل ذلك.. عاجلاً أم آجلاً سوف تترك خالي
اليدين.

سلفاتوري لماذا؟ ماذا تعني؟

ألفريدو: توتو، هذه ليست لك، في اللحظة الحالية، سينما
باراديزو تحتاج إليك، وأنت تحتاج إلى سينما باراديزو
ولكن هذا لن يدوم.. يوماً ما سيكون لديك أشياء أخرى تقوم
بها، أشياء أكثر أهمية... (يد يده ويلمس وجه سلفاتوري
ليشعر بتعبيراته). هذا صحيح، أكثر أهمية. أنا أعرف ذلك.

الآن بعد أن فقدت بصري، أصبحت أرى الأمور بشكل أفضل
أرى كل ما لم أكن أراه من قبل..

(بينما يرفع ألفريدو يده عن وجه سلفاتوري، نرى أنه الآن
شاب باقم، وأن ألفريدو أكثر سناً، وأكثر رمادية)

وكل هذا بفضلك، أنت الذي أنقذت حياتي. ولن أنسى لك
هذا...

(لم يفهم سلفاتوري كلماته
الغريبة. يستطيع ألفريدو أن
«يشعر» أنه في مارزق).

ولا ترسم على وجهك هذه النظرة.
أنا لم أفقد عقلي بعد.

تريد إثباتاً؟ (ويبتسم ابتسامة
مرحة. يصيب سلفاتوري نوع من
الفضول، ويتوقع إحدى حيله
الشرطية)

سلفاتوري (مبتسماً) نعم. أريد
إثباتاً

ألفريدو: مثلاً، في هذه اللحظة الفيلم خارج البؤرة. انهب
لترى.

يقف سلفاتوري غير مصدق ينظر عبر البؤرة، ويجد الفيلم
فعلاً خارج البؤرة، فيعيده إلى البؤرة وقد صدق.
ألفريدو: (مبتسماً) من الصعب التفسير، يا توتو...

٤١ - مقهى في الساحة - داخلي / خارجي - صباحاً

بينما نرى على ملصق الاعلانات المعلق على باب المقهى
صورة لفيلم «كاثين»، العرض القادم في سينما باراديزو،
يتكلم شيشيو سيكافيكو على الهاتف في الغرفة المخصصة
لذلك. تبدو عليه بوضوح علامت الغضب.

سيكافيكو فقط ليومين اثنين؟ هل تمزح؟!

ماذا يعني هذا إذا كانت كافة النسخ محجوزة؟!... «كاثين» لمدة



سلفاتوري . من قال إننا بحاجة إلى نسختين؟

٤٣- سينما باراديزو- داخلي-نهاراً.

المكان مليء بالناس. يكاد ينفجر عند أطرافه. المشاهد النهائية في «كاتبين» تتحرك على الشاشة. أنهار من الدموع تسيل على وجوه الرجال والنساء. الأطفال صامتون على غير عادتهم. حتى الحذاء ظل صاحبا، يتمتع بكلام الفيلم بجوار نازاري وأيتون سانسون قبل أن يتفوها به، لقد حفظه عن ظهر قلب. وفي الشرفة يجلس بين المشاهدين ألفريدو وزوجته، رئيس البلدية، الملك السيد فنسنزو، وأستاذة المدرسة، الموسيقى الآن مرتفعة، تمرّق القلب. تظهر عبارة «النهاية» على الشاشة. تستمر الأضواء منارة.

ويعلو الضجيج والضوضاء عندما يخرج فريق من المشاهدين ويدخل آخرون سباق على المقاعد الخالية. شجار

تساعد الشرطة العرش في حفظ النظام وإقناع من يريدون مشاهدة الفيلم مرة ثانية بأن يهضوا ويضربوا.

المرشد(غاضباً). هذا يكفي الآن. لقد شاهدتموه عشر مرات! أنا بحاجة إلى المقاعد! أتمنى أن نطلقوا كالأحصنة إلى

الخارج!
الشرطة: تمهلوا! تمهلوا! أعبروا أبواب الطوارئ، بسرعة! توقفوا عن التفرقة!!

٤٣- سينما باراديزو-غرفة العرض-داخلي.

تنزلق نهاية الفيلم عبر التروس . يطغى سلفاتوري الآلة . يقوم بأسرع ما يمكنه بانتزاع البكرة من جرابها، ويسرع أكثر في إسقاطها في الكيس الذي يحمله له بوكيا.

سلفاتوري : والآن أركض بسرعة واعطني البكرة الأولى.

في هذه الأثناء سوف أبدأ بعرض الأخبار!

بوكيا: حسناً، يا توتو!

٤٤- شوارع البلدة والريف-خارجي-نهاراً.

يسرع بوكيا كالسهم على دراجته عبر شوارع البلدة. على رف الأمتعة يمسك الكيس الذي وضع فيه الجزء الثاني من «كاتبين». يجيد الآن عن الشارع الرئيسي ويأخذ طريقاً ريفياً فرعياً قصيراً، يقوم بتحريك دواسرة الدراجة بأقصى سرعة ممكنة، حتى يبعد عن الرؤية بين الأشجار.

٤٥- مدخل صالة العرض القديمة المهجورة- خارجي-

نهاراً.

أخيراً يصل بوكيا إلى صالة العرض القديمة التي تحسّن هندامها. وهنا يقف الناس أيضاً في الطابور أمام

صور«كاتبين» المعلقة على الحائط. ينتظر شيشيو سيكافيكو على السلم الخارجي وقد نفذ صبره. هو أيضاً يحمل كيساً يحتوي على الجزء الأول من الفيلم. تتوقف الدراجة أمامه يتبادلان الأكياس

سيكافيكو: بسرعة، ناولني إياه! هاك الجزء الأول. انطلق بسرعة.

يتجه بوكيا عائداً إلى سينما باراديزو. ليأخذ الجزء الأول إلى سلفاتوري . يسرع سيكافيكو متسلقاً السلالم. ويناول الكيس إلى رجل يقف عند الباب، الذي نرى عبره غرفة العرض، وآلة العرض التي أعاد سلفاتوري تشغيلها. يصرخ سيكافيكو متحمساً.

سيكافيكو: هالك، خذ! بسرعة!! الناس ينتظرون!

٤٦- صالة العرض القديمة المهجورة- داخلي- نهاراً

في الواقع، داخل صالة العرض القديمة الباردة كالتنج يتدحرج الجمهور. يلتف الجميع بمعاطف وأوشحة صوفية ويجلسون على مقاعد أحضرورها من منازلهم، وعلى أرائك خشبية. أخيراً يسمع صوت آلة العرض. تطفأ الأنوار، تخفت الضوضاء. تظهر عبارة «الجزء الثاني» على الشاشة ثم تظهر صور الفيلم.

٤٧- طرقات ريفية متعددة- وشوارع بلدة- خارجي/غروب الشمس

في هذه الأثناء يدير بوكيا دواسرة دراجته بسرعة شاقاً طريقه عبر الريف إلى سينما باراديزو...

يتلاشى الضوء.

والآن ببوكيا في طريقه إلى دار العرض القديمة، ليفتح بمبادرة أكياس أخرى تحتوي بكرات الفيلم.

يتلاشى الضوء.

سباق آخر في العودة إلى سينما باراديزو. يظهر التعب على وجه بوكيا ويضيق نفسه، ويخفت ضوء النهار لتحل محله ألوان غروب الشمس.

يتلاشى الضوء.

يخفت الضوء الأخير الذي يسبق غروب الشمس- يتحرك بوكيا مرة ثانية على دراجته نحو دار العرض القديمة، ونفس الكيس مربوط إلى رف الأمتعة. لقد تعب. ولم تعد قدماة تملأه. يبطل حركته، ثم يتوقف.

٤٨- سينما باراديزو-داخلي-مساء

ما زالت الأضواء منارة. خلال الدخان الكثيف الذي يلف المكان، يتحرك الجمهور بعصبية. يصرخ. يصفر.

الجمهور. هاي، متى سيدأ؟ علينا أن نقوم بحرث القرية في الصباح الباكر! توتو، تحرك قليلاً! هالاي!

٤٩- غرفة العرض-داخلي/خارجي- مساء
آلة العرض مطفأة في حجرتها. ينظر سلفاتوري بعصبية عبر النافذة. نحو الساحة. لا أثر لبوكيا- ينظر أحد رجال الشرطة عبر الكوة.

الشرطي: ماذا نفعل، يا توتو؟ المكان بأسره جاهز لمحاربتنا.

لقد مضت نصف ساعة وهم منتظرون
سلفاتوري: ماذا! أستطيع أن افعل؟

٥٠- دار العرض القديمة المهجورة- داخلي- مساء
وهنا أيضاً الجمهور جاهز للصراع. إنهم ينتظرون بدء الجزء الثاني. يشد سيشو سيكافيكو شعره من الغضب.

سيكافيكو: إلى أين ذهب ابن الحرام الكلب؟
أحد المشاهدين: قل شيئاً واحداً بصراحة ، يا سيد شوشو.
سأنتظر عشر دقائق أخرى، وإذا لم تبدأ.. فسوف تعيد لي مالي!

المشاهدون(كجوقة) حسناً تقول! حسناً، نريد إعادة مالنا!

سيكافيكو: مهلاً! مهلاً! ما رأيكم في ان أعيد عرض الجزء الأول مرة ثانية؟ هوه؟

يصرخ الناس، يصفرون، حيواً برونكس.
المشاهدون: كلا! لا نريد الفصل الأول! نريد أن نرى كيف تنتهي القصة!!

يقف في الصف الأمامي باسكوال، الرجل الذي يبيع السجائر في السوق السوداء.

باسكوال: لقد رأيت العمل كاملاً! تريدون أن أخبركم كيف ينتهي؟
يسقط حذاء عليه.

أحد المشاهدين: كلا لا! كلا! إخرس. أيها الأحمق!!

٥١- شوارع البلدة- طريق ريفية- خارجي- مساء
أحضر سلفاتوري دراجة ونهب يبحث عن بوكيا. يسير بسرعة. يأخذ الطريق الريفي المختصر. ينظر حول المكان، لا أثر لبوكيا. ولكن الظلام حل الآن. يرى رجلاً في نافذة بيت ريفي فيناديه...

سلفاتوري: بوكيا! بوكيا!
يتابع سلفاتوري امتطاء الدراجة. الآن هو في الريف الخالي. فجأة يسمع صوت ما. يتوقف. يرفع أذنيه ليمسح بضيء

المصباح الذي أحضره معه. ينظر عن قرب حوله. يلتقط نظره دولا ب دراجة على الأرض خلف الأكمة. من ذلك المكان يسمع التنهد: يزحف إلى المكان بحثاً بالقرب من الدراجة يلتقط بصرة الكيس الذي يحوي الفيلم. ويزداد التنهد ارتفاعاً.

سلفاتوري (مرعوباً). بوكيا، ما بك؟ (يركض إلى المكان ليساعد صديقه. خلف الأكمة يجد بوكيا وقد أمسكتة تريزا بين ساقيه. يتحرك بغضب صبي صغير قليل التجربة. لم ير سلفاتوري من قبل أحداً يمارس الحب أمامه، فيصاب بالخرس). لعنة الله عليك، ماذا تفعل؟

بوكيا (صارخاً) أوه، يا إلهي، إنه شيء ممتع!!!
تيرييزا: هاي، انتهينا منك! ابتعد. شووو!

يلتقط سلفاتوري الكيس وعلى وجهه نظرة مضطربة ويمشي بعيداً. ينظر من فوق كتفه إلى الثاني وقد تابعا عليتهما بجنون. يطلق بوكيا صرخة متعة ترن عبر الريف بأكمله، بينما يتابع سلفاتوري تحريك دواسة دراجته مثل المجنون ويخفي بين الأشجار.

٥٢- سينما برادابوزو- داخلي- نهار/مساء
صوت موسيقي مصاحباً لجسد بريجيت باردو العاري. يحمق صف من الشباب في الصالة الرئيسية بالمظلة العارية وهم في حالة هياج شديد. تصاحب ذلك رجفة متوازنة تسري في أجسادهم تخفيها إلى حد ما ظهور مقاعدهم.

مشهد من أحد أفلام الرعب. وجوه المشاهدين تكسوها الرهبة. ويعيداً في إحدى الزوايا يخرج رجلٌ من باب غرفة مرحاض الرجال وعلى وجهه نظرة ارتياح. تتبعه تيرييزا التي تغير إلى واحد آخر بالدخول. في غرفة العرض يتناول سلفاتوري الوجبة التي أحضرها له والدته.

فيلم عن للعصابات. وجوه المشاهدين تترقب معركة بالبنادق. رشاشات تدوي في الليل. ترسل الطلقات صدى في الصالة. ولد صغير يصفق يديه على أذنيه مع صوت الرشاشات على الشاشة. مدس حقيقي يصيب ظهر أحد المشاهدين. يتهاوى مالك الأرض السيد فينيسيزو في مقعده دون أن يلاحظ أحد إطلاق النار... بينما يستمر إطلاق النار على الشاشة...

يمسك سلفاتوري بعود كبريت مشعل تحت قطعة من الفيلم، أمام عيني سيكافيكو والمرشد المرحوبتين والتعبير الحائر الذي يطلعه الفريدو.

سلفاتوري، ماذا قلت لكم؟ إنها لا تلتقط النار!
ألفريدو، التقدّم؛ دائماً يأتي متأخراً!

مشهد من فيلم «سبع عرائش لسبعة أشقاء». المقعد الوحيد الخالي في الصالة هو ذلك المقعد حيث قتل السيد فينسينزو. لقد علقت عليه وردة بحبل. جميع المقاعد الأخرى محجوزة يتلاشى الضوء إلى... روزا وأنجلو يجلسان بالقرب من بعضهما البعض. إنهما يشاهدان فيلماً آخر. ولكنها تحمل طفلاً بين ذراعيها، لقد تزوجا وكوّنا عائلة.

في الشرفة يصق الرجل ذو ملامح كاتب العدل إلى أسفل ولكن هذه المرة تأخذ الصالة ثأراً منه إذ ترمي في وجهه قذيفة من القاذورات.

٥٣- سينما باراديزو- داخلي- صباحاً.

قاعة العرض خالية في الصباح. جميع الأبواب مغلقة. يرشح الضوء إلى الداخل عبر النوافذ المفتوحة أعلى المكان، فيضيء صور الأفلام القادمة والشاشة المصفرة للون. بعيداً عن الشاشة، يسمع صوت امرأة ويسمع صوت صبي.

صوت تيريزا (بعيداً عن الشاشة) تعال... أحسنت... استرخ... لا تخف...

صوت سلفاتوري (بعيداً عن الشاشة) أحياناً إنني إذا ما نزفت فعلياً أن أعصر الليمون عليه؟
صوت تيريزا (بعيداً عن الشاشة) (ضحكة عالية) عصير الليمون؟

هذا شيء جديد عليك! من الذي أوحى لك بهذه التفاهات... خذ الأمر ببساطة... ما فعلته صحيح... هل رأيت، إنه ليس مؤلماً، هل هو كذلك؟

لقطة يانورامية بطيئة على جدران دار العرض والممرات الخالية. نكتشف سلفاتوري على الأرض بين المقاعد مع تيريزا، والتي رأيناها من قبل. يقوم سلفاتوري بممارسة الحب معها للمرة الأولى في حياته. إنه مريب وغير بارع. في عينيه نظرة قلقة، وجهه شاحب يقطر عرقاً.

تيريزا،... ها أنت تفعل ذلك، أحسنت... أحسنت! استمر...

أصبح سلفاتوري أسرع من ذي قبل، تعلم الدرس، تقوده تيريزا إلى الأمام. أه!! انظر الآن أنت رجل حقيقي! رجل! عجل حقيقي!

(لهات سلفاتوري أخذ في الإبطاء ليتحول إلى تأوه عميق من السعادة)

٥٤- مشاهد مختلفة- داخلي/خارجي- نهارا

تصل سكين تمسك به يد قاسية، ضربة، صرخة ألم يسقط عجل أرضاً وكأنه كتلة ميّنة. يصور سلفاتوري الحيوان وهو يعاني سكرات الموت بكاميرته ٨ مم السينمائية. ويصور كذلك وجوه الرجال الذين يتابعون نهجه وسلخه بسرعة. في أرض المذبح الواسع، تختلط أصوات الرجال والحيوانات معا تلتقط عيننا سلفاتوري بسرعة تغييرات الناس العاديين غير المتوقعة. كاميرته السينمائية جاهزة دائماً مثل بندقية الصياد، إنه الآن يصور...

اجتماع في الساحة. ردود الفعل الشديدة العاطفية للفلاحين وهم يستمعون إلى خطيب يحرك ذراعيه كمن يدرس الحنطة في المدرسة. مديرة المدرسة المتقدمة في السن تجلس إلى مكتبها، غارقة في أحلام لا يطمحها إلا الله، عينها تحدقان في الفضاء الخالي، بينما تجري دمعة على وجهها الشاحب الحزين، ويتابع الفلاحون الغافلون وظائفهم

عند محطة السكة الحديدية: حماس متوتر لدى الناس الذين ينتظرون عند الأرضة. يحرك سلفاتوري كاميرته بلقطة يانورامية على رجلين يتشاجران. ولكن عند قدوم القطار يحجبها عنه. يتبع سلفاتوري القطار ويأخذ لقطة يانورامية متحركاً مع السيارات. يتوقف القطار. يفتح أحد الأبواب ويصعد الركاب. تجار متنوعون، شرطي، فريق من الطلاب الذين يستخدمون بطاقة انتقال، محصل البطاقات، زوجان عليهما سيماء الاحترام، وأخيراً، فتاة تقف في منتصف المشهد ينجذب سلفاتوري مباشرة نحو وجهها. يتابع التصوير دون أن يتركه لحظة واحدة. يتبعها عبر العدسة، إنها جميلة جداً، لا ريب أنها في السادسة عشرة، تقريباً، وجه بسيط حلو وعينان زرقاوان. إنها لا ريب ابنة الزوجين المحترمين اللذين نزلوا توا قبلها. تتحرك العائلة الصغيرة إلى الرصيف. يتبع سلفاتوري حركة الفتاة وكأنه منوم مفتاحيساً. مرت الآن بالقرب منه، تستدير نحوه لحظة من الزمن، وكأنها تحاول استنتاج ما الذي يرمي إليه هذا الصنم المضحك. يتقسم نحوها مسحوراً.

٥٥- مدرسة ثانوية- ملعب- مدخل- خارجي- صباحاً

يقرع الناظر الجرس. يستعد الطلبة للدخول إلى الملعب من الجانب الآخر للهبوبة. يصطحب سلفاتوري مجموعة من طلاب صفه، بما فيهم بوكيا. الجميع يحملون بعيون مفتوحة بالفتاة الآتية من المحطة تحمل كتبها تمت إبطها وتسير وحدها

سلفاتوري تعرفون تلك الفتاة هناك.

بوكيا إنها جديدة. ليست سيئة مع ذلك. حلوة المظهر (يبدو على سلفاتوري مظهر من يبحث عن فكرة، طريقة يلتقط بها نوعاً من الحديث معها)

الطالب الثاني والدها مدير البنك الجديد. غني، ترف وحياء سهلة.

الطالب الأول الناس الذين يقدفون في قمصانهم كي لا تتسخ أيديهم. (يضحك)

يلاحظ بوكيا وسلفاتوري، فجأة، أن الفتاة تسقط وجبة غداها دون انتباه، حيث إنها على وشك دخول المدرسة. ينطلقان نحوها بسرعة السهم. هذه فرصة لن يفوتاهما. الأسرع يأخذ موقع القيادة، يقوم سلفاتوري بحركات غاصبة يلعب بريق في عينيه، نفس الريق الذي كان يملكه وهو صبي صغير عندما يجد السبيل الصحيح للوصول إلى مأربه. يرفع قدمه ويركل بوكيا

فيسقط أرضاً

يعود ويلكمه بقبضته. يبدأ في الركض ثانية. يلتقط الصرة عن الأرض. يلحق بالفتاة القادمة من المحطة، بعصبية وقلة خبرة ولكن بتعذيب

سلفاتوري. انظري، لقد سقطت منك هذه.

ثم يسلمها غذاءها ما ابتساماً تنظر إليه فتعرف من هو.

إيلينا. أوه، شكراً لم ألاحظ

تأخذ الصرة بينما يلامس سلفاتوري يدها برفق.

سلفاتوري اسمي سلفاتوري... وأنت؟

إيلينا (مبتسمة): إيلينا. اسمي إيلينا

يرتبك سلفاتوري كثيراً. يشعر وكأن دمه كله ينض في رأسه.

يحاول أن يقول شيئاً آخر ولكن الكلمات تقف في بؤموه

سلفاتوري. أنا أد.. المرة الأخرى في المحطة

فجأة يسكه بوكيا من ياقته ويقذفه بعيداً. تخاف إيلينا

وتضع يديها على عينيها كي لا ترى

٥٦ سينما باراديزو- غرفة العرض- داخلي- بعد الظهر

تسود عين سلفاتوري وتنفتح وتلق. يضع جهاز عرض ٨ مم

على مقعده. يجلس ألفريدو في إحدى الزوايا. لقد جاء

ليصاحبه. يستمع إلى شريط صوت الفيلم الذي يعرض على

الشاشة

ألفريدو فيلم شابلن «الأزمة الحديثة» ليس كذلك، يا توتو؟ سلفاتوري. هذا صحيح، «الأزمة الحديثة».

ألفريدو. لقد عرضته مرات عديدة، أعرفه عن ظهر قلب أول مرة قمت بعرضه كانت في العام ١٩٤٠، كان يوم الأحد عندما توفيت زوجتي أخفوا النبا عني طوال اليوم حتى لا يخلقوا دار العرض. عرفت ذلك في الليل بعد آخر عرض هذه الأشياء لا يمكن أن ننساها... (يغير نبرة صوته) إذن يا توتو كيف تسير أمور سينما المنزل؟

(يضيء سلفاتوري آلة العرض الصغيرة مربع صغير من الضوء يظهر على الحائط قرب ألفريدو، وعليه المشاهد التي صورها في المدينة)

سلفاتوري: نعم (ظهرت مشاهد المذهب)

ألفريدو (هائساً) ما هذه الصورة؟

سلفاتوري. إنها صورة أناس في المذهب يقتلون عجلاً. دماء على كل الأرضية، مثل البحيرة. وعبر هذه البحيرة عجل آخر يمر في طريقه إلى الذبح

يسرّك ألفريدو وكأن وصف سلفاتوري نقل له حقيقة الصورة وألوانها وأشكالها ظهرت السكة الحديدية على الحائط ومشهد أليينا لا يتحرك سلفاتوري ولا يتفوه بأية كلمة وهو يحدّق في العينين

الزرقاوين اللتين تنظران إلى الكاميرا. يشعر ألفريدو بأن ثمة

شيئاً مضحكاً في سكوت الصبي

ألفريدو: والآن ما الذي تراه؟

سلفاتوري: لا شيء، ليس هناك أي شيء. كل شيء خارج البؤرة.

ألفريدو (مبتسماً). هل هناك امرأة أخبرني الحقيقة... (يخجل سلفاتوري، ويتردد) لا أعلم ما يقول. ترشح نظرة حنونة خلال نظارة ألفريدو السوداء. من الواضح أنه التقط ما يجري فيهمس قائلاً: هناك امرأة

اضطر سلفاتوري إلى الاعتراف بالأمر متندهداً.

سلفاتوري: نعم، إنها فتاة رأيته في المحطة.

ألفريدو. كيف تبدو؟ كيف تبدو؟

ويبدأ تظهر لقطات أخرى لأليينا على الشاشة يصفها



الركض مرة ثانية وأخيراً يدركها وقد فقد القدرة على التنفس والنطق من شدة العاطفة
سلفاتوري : هاي، إيلينا!
إيلينا : هاي، لماذا تركض؟
سلفاتوري : ليس هناك سبب محدد...

(إنه مأخوذ بعينها يريد أن يقول لها مختلف الأشياء، يقول كل الكلمات التي حفظها آلاف المرات، ولكنه الآن لا يستطيع نطقها وركبته تصطكان. يحاول جاهداً السيطرة على اضطرابه، ولكن كلما يخرج من فمه هو) : يوم لطيف، ها ؟ (عاصفة من الهواء تحيط بهما في سحابة من الغبار ودوي رعد ينطلق في الهواء. تضحك إيلينا، مسرورة بهذا التخبط) إيلينا: نعم، يوم لطيف (وضحك سلفاتوري أيضاً وهو يحدق بشعرها الطويل وقد تلاعبت به الرياح تستدير لتغادر المكان.)

..... علي أن أذهب الآن. باي- باي
سلفاتوري : باي- باي إيلينا.
(تسير إيلينا مبتعدة. ويستدير سلفاتوري أيضاً مغادراً. الآن فقط تصيبه خيبة أمل وندم لأنه لم يستغل المناسبة كما يجب. يخاطب نفسه)

... يا لي من غبي! إيالي من غبي ! يوم لطيف! يا إلهي!
٥٨- غرفة نوم سلفاتوري - داخلي- نهارة
يعرض سلفاتوري صور إيلينا على الحائط، يتقدم على سريرها وينظر إلى الصور.

سلفاتوري: قد لا تصدقيني، ولكنني سأصبح الرجل الأول في حياتك. أنا قطعاً لست كمارلون براندو، ولكن انظري لي، فعلاً أنظري لي. هل أنا فعلاً قبيح جداً؟ وإذن علي أن أحاول مرة ثانية؟ ربما سوف تنجح المحاولة. ماذا تقولين؟ تبدو إيلينا وكأنها تقول، نعم وبينما يقوم سلفاتوري بتقبيلها تخفي صورتها. يبقى حديداً ووجهه إلى الحائط تحت الضوء الأبيض للعرض.

٥٩- غرفة هاتف - منزل إيلينا - داخلي - نهارة.
يقف سلفاتوري في غرفة هاتف. سوف يجعله الهاتف أقل عصبية.

سلفاتوري: مرحباً، هل أستطيع مخاطبة إيلينا/ من فضلك؟ صوت امرأة: نعم.

(يتعرف سلفاتوري إلى صوت إيلينا، يغير نبرته، وتتحول إلى نبرة الطف وأكثر حميمية)
سلفاتوري: هل هذا أنت يا إيلينا؟

سلفاتوري كما يفعل إنسان غارق في الحب
سلفاتوري إنها لطيفة. في مثل سني... نحيفة، شعرها طويل، سمراء لها عينا زرقاوان كبيرتان، تعبير وجهها بسيط وعلى شفيتها شامة، ولكنها فعلاً ضئيلة الحجم. ترى ذلك عندما تقترب منها. وعندما يتصمم... تعطوك إحساساً... يتوقف عن الكلام. الآن فقط يدرك أنه ترك نفسه تنساق وراء عواطفه، بذلك الرغبة الكامنة للتحذير عنها. يبتسم ألفريدو مأخوذاً.

ألفريدو: إيه! الحب... ذلك الشيء الغامض!
(يدبر سلفاتوري آلة العرض ويرسل تنهات عميقة، تكاد تحرر نفسه. تعاطف ألفريدو معه يريحه. لطيف جداً أن يجد الإنسان من يتفهمه يتحرك مقرباً منه. يمزج ألفريدو يده عبر شعره وبهمس: أنا أقهمل يا توتو... ذوات العين الزرقاء هم الأكثر جمالاً. مهما حاولت فلن تستطيع مصافحتهم.

(يرتاح سلفاتوري لطريقة كلامه. لم يكن يعتقد أنه كان من الممكن أن يعبر بالكلمات عما شعر به منذ أن قابل إيلينا. يوم برأسه ويتنهد ألفريدو)

إيه، لا يمكن للإنسان أن يفعل شيئاً تجاه هذا الموضوع؛ كلما ازداد ثقل المرء ازدادت آثار أقدامه عمقا. وإذا ما أصابه الحب تعذب لأنه يدرك أنه يسير في طريق اتجاه واحد. لأن الحب يصبح بلا معنى إذا ما وضع الإنسان في رأسه أن يفعل ما يريد...

(يتأثر سلفاتوري بمدى حساسيته وبطريقته المركزة، العاطفية، الحلوة، في التعبير عن أفكاره.)
سلفاتوري : أنت تقول شيئاً رائعاً؛ ولكنه حزين...
ألفريدو (مبتسماً) : إنها ليست كلماتي. لقد قالها جون واين في «راعي التلال».

يتبدل تعبير سلفاتوري وكأنه اكتشف أنه أصبح مادة للسخرة.

سلفاتوري : أيتها البنتن الخائن!! (وينفجر الإنسان ضاحكين)

٥٧- سينما باراديزو. شوارع مختلفة - خارجي - نهارة
يوم رمادي مليء بالرياح. إنه وقت العرض ترتفع المصاريع الخشبية عن النوافذ. سلفاتوري على وشك الدخول عبر الباب الصغير للسلم الحاروني عندما يرى من بعيد إيلينا تعبر الشارع وكتبها تحت إبطها. إنها بعفوها. لا يتوقف سلفاتوري ليفكر مرتين. يندفع بعيداً، يركض عبر الشوارع المليئة بالغبار، ساحة أخرى، يدور حول الزاوية ولكنها تاهت منه. ينظر في كل الاتجاهات ها هي ذي! يأخذ في

سلفاتوري كلا! تعني في النهاية تماماً؟
(دُمس سلفاتوري، مصعوقاً، هذه النهاية أحدثت تأثيراً كبيراً، يسيران ثانية.)

ألفريدو: تماماً، يا توتو. بالضبط عند النهاية؟ ولا تسألني ماذا يعني هذا، إذا ما استنتجت أنت معناها، أخبرني.

سلفاتوري علي اللعنة إن فعلت.

١١- الكنيسة- داخلي- مساءً

أمام المذبح العالي، مريم العذراء، اللدموع تملأ عينيها، تمسك بيدها ثلاث سنابل. بالقرب منها تمثال للمسيح وقد أنزل عن الصليب- يقف رجال ونساء في صفوف لتقبيل جروح المسيح

أناس كثيرون يجلسون بين المقاعد الخشبية. يساعد سلفاتوري ألفريدو لياخذ مقعداً، وفي تلك اللحظة يصبر من بعيد إيلينا في طريقها إلى الاعتراف. تركز على أحد الجوانب، مباشرة عندما يخرج الأب أدلفيو من الغرفة الوسطى ويسير باتجاه المذبح ليقول شيئاً لناظر غرفة المقدمات. يتحرك عينا سلفاتوري، ويخطر في باله فكرة مفاجئة بارعة. ينحني ويهيمس شيئاً في أذن ألفريدو. ويهز ألفريدو رأسه. سلفاتوري سعيد جداً لدرجة أنه يربت على خده بخنقان. ثم يركض باتجاه الكاهن. ويقول له شيئاً بصوت منخفض، يقوم ببعض الحركات مشيراً بشيء من الاضطراب نحو المقعد الذي يجلس فيه ألفريدو. يحاول الكاهن أن يقول إنه

لا يستطيع الآن. سلفاتوري يصمم على ذلك، ويتنصر. يذهب الكاهن نحو ألفريدو وينحني نحوه الكاهن: ماذا بك، يا ألفريدو؟ الآن، دون كل الأوقات؟

ألفريدو (بصوت جدي رزين): أيها الأب أدلفيو، لدي شك جدي يترق روحى. عليك مساعدتي، لأنني فقدت سلام العقل كله...

يراقب سلفاتوري من بعيد. يرى الكاهن وقد رسم على وجهه تعبيراً ينذر بالخطر ثم يجلس بالقرب من ألفريدو.

كل شيء جاهز. يرحف باتجاه غرفة الاعتراف. إيلينا هناك راكعة بانتظار مجيء الكاهن. ويلمح البصر، ويدون أن يلحظه أحد، يتسلل سلفاتوري إلى داخل غرفة الاعتراف، يغلظ الباب الصغير في الأسفل ويسدل الستارة الأرجوانية على الجانب الآخر من الحاجز، وعلي مسافة بضعة انشات يشاهد العينين اللتين سرقتا النوم من عينيه.

إيلينا يا أيتها، لقد أخطأت.

سلفاتوري (بصوت منخفض) سوف نتكلم عن ذلك فيما بعد.

إيلينا (وقد أخذتها المفاجأة) ولكن.. من.

سلفاتوري (مقاطعاً إياها) سسش، اصمتي، تظاهري بأن كل شيء طبيعي. أنا سلفاتوري.

تقفز عينا إيلينا من المفاجأة

إيلينا: ماذا تفعل هنا؟

في هذه الأثناء يتابع ألفريدو والكاهن محادثتها غير العادية والمليئة بالحركة. الكاهن في حالة ذهول، يصلب على

صدرة

الكاهن ولكن يا ألفريدو، ما تقوله شيء مخيف!

ألفريدو: أعرف ذلك. ولكن لنأخذ مثلاً معجزة الأرغفة والسكسك. أنا أفكر في ذلك كثيراً.. كيف يمكن أن ..

في غرفة الاعتراف، تستمر المحادثة بين سلفاتوري وإيلينا. إيلينا (منزعجة): كان هناك اضطراب في المنزل. أخبرت

والدتي والذي، ماذا جرى لك لتخطي صوتي؟

سلفاتوري يشعر بحالة من الكبت وعدم الاستقرار. يتابع ألفريدو والكاهن من خلال شق في الستارة.

سلفاتوري سامحيني يا إيلينا كان سخفا مني ماغلطته، ولكن كان علي أن أخاطبك.

تنظر نحوه إلى أعلى وعيناها تبدوان أكثر جمالاً على ضوء الشموع. يجد سلفاتوري هذه المرة الشجاعة ليكلما بهدوء وتصميم، وربما قد ساعده ذلك الحاجز إذا سمح له بأن يرى ولا يرى.

سلفاتوري: أنت جميلة جداً، يا إيلينا. هذا ما كنت أريد أن أقول لك عندما اجتمع بك. لا أستطيع قول كلمتين معاً لأنك تجعليني أرتعش. لا أعرف ماذا علي أن أفعل في مثل هذه المواقف، وسأذا يفتقر بشيء أن أقول. إنها المرة الأولى ولكنني أعتقد أنني أحبك.

تحقق إيلينا عبر الحاجز نحو البقعنتين المتألمتين في عينيه. لقد سرحها ذلك الفيضان من العواطف. في تلك اللحظة، تركع امرأة مسنة على الجانب الآخر لغرفة الاعتراف فيظهر وجهها خلف الحاجز.

المرأة المسنة: يا أيتها، لقد أخطأت..

(يستدير سلفاتوري نحوها، غريباً)

سلفاتوري: أغفر لك باسم الأب، والابن والروح القدس. انهمي بسلام، يا ابنتي. (يغلظ بعنف لوح الشباك في وجهها. بالكاد تتمكن إيلينا من كبت ضحكاتها.) عندما تضحكين تصبحين أجمل من ذي قبل.

تستجمع نفسها وترسم على وجهها نظرة جدية ولكنها

حبونة

إيلينا، سلفاتوري، هذا لطيف جداً منك . وبالرغم من أنني لا أعرفك، فأنا استطعتك .. ولكن . أنا لست مغرمة بك.

أحس سلفاتوري وكان سكينا قد غرز في قلبه. يجلس هناك محدقاً في عينيه وفي الشامة على شفتها دون أن يتحرك من خلال الشق يرى ألفريدو والكاهن يتجادلان بعصبية ، لا يدري إلا الله ما يقولان. ثم يعود فيستدير نحوها سلفاتوري. لا يعني هذا. سوف أنتظر إيلينا. تنتظر ماذا؟

سلفاتوري أنتظر حتى تقعين في حبي كما أفعل أنا . انتبهني لما سأقوله. كل ليلة عندما انهي عملي سوف احضر وانتظر تحت نافذتك. كل ليلة. عندما تغيرين رأيك، افتحي نافذتك. هذا كل شيء. أنا سأفهم.

يبسّم لها تلقاها هذه الكلمات المبالغ بها ولكنها، في نفس الوقت ، خذعت. في هذه الأثناء تمكن الكاهن من حل المشكلة التي أثارها ألفريدو كذريعة. الكاهن (مرهقاً) هل فهمت الآن؟ هل ترى الأمر بوضوح؟ ألفريدو (مضادعاً) : آه نعم ، يا ابتاه. الآن كل شيء واضح. الكاهن وفي المرة القادمة لا تثير بين الناس هذا النوع من الهرطقة.

لقد أنقذت من نيران دار العرض ولكنك لن تجد من ينقذك من نار جهنم

٦٢- الساحة ومنزل إيلينا- خارجي- ليلا

موسيقى حلوة مؤثرة تصاحب انتظار سلفاتوري الطويل أسفل شباك غرفة إيلينا .. ليلة صيفية دافئة مبكرة. جمهور ومشاهد الحلقة الأخيرة يتجولون في الشوارع. أبه القرية يقوم بجولاته حول الساحة. سلفاتوري يقف تحت شباكها ينتظر. باب الشباك الخشبي مفتوح ولكن الشباك مغلق، وكذلك الستائر.

تسرق إيلينا النظر إليه عبر شحك..

يتلاشى الضوء إلى

ليلة مطر- يعود سلفاتوري إلى هناك ثانية، مصمماً عنيداً، يرافقه أحد الكلاب، يحتمي بأحد الأسقف المعلقة.

الشباك مغلق..

يتلاشى الضوء

تضيق يد سلفاتوري علامة إضافية إلى المجموع اللانهائي للعلامات المسجلة على الأجندة، علامة كل يوم..

يتلاشى الضوء

ليلة أخرى. ربح شديدة الشباك مازال مغلقاً. عينا سلفاتوري عينا عاشق أضناه العشق فجهرت نفسه لمواجهة أشرس المعارك فقط ليفوز وينتصر على من يجب. تسترق هي النظر خلال الشق ولكنه لا يستطيع رؤيتها.

يتلاشى الضوء

أرقام الأجندة مليئة بإشارات التواريخ. لقد مرت عدة أشهر. يضع سلفاتوري علامة تشطيب على الصفحة الأخيرة. يوم الثلاثين من ديسمبر- مساء الغد سيكون اليوم المنتظر ليلة رأس السنة

الشوارع خالية. تسمع أصواتاً عالية طرية تخرج من البهوت. تتساقط أمثلة قديمة من الشرفات كما يتساقط البرد. ألعاب نارية تنفجر هنا وهناك. سلفاتوري مازال موجوداً في نفس المكان القديم. كالعادة، الدرف الخشبية مفتوحة ولكن الشبابيك مغلقة ودخلها ظلام دامس. يتدشّر سلفاتوري بعطف ضم ويغفّر بقدمه ليبقى دافئاً..

٦٣- منزل سلفاتوري جيانكالدو- داخلي- ليلا

جهزت الانتخاب في منزل سلفاتوري. هناك مازيا وابنتها، ليا ثم ألفريدو وزوجته، أنا سلفاتوري هو الشخص الوحيد الغائب عن التجمع العائلي. زجاجة الشراب وكعكة الميلاد جاهزان. الراديو ينقل برنامج ليلة رأس السنة. مازيا (بعصبية) ولكن لماذا لم يظهر توتو؟ دار العرض مغلقة في هذه الساعة: على وجه ألفريدو مظهر المعارف بالأمر. يحاول أن يطمئن قلبها

ألفريدو: كان عليه أن يقوم بشيء من أجلي . علي الراديو تسمع موسيقى ويسود جو مرح.

٦٤- منزل إيلينا - خارجي- ليلا

مزيد من أصوات المرح تخرج من منزل إيلينا يسمعه سلفاتوري ويرى ظلال أهلها وأقربانها، وربما أيضاً ظلالها وهي تجهز نفسها للاحتفال واستقبال العام الجديد. ولكن مازال ذلك الشباك مظلماً ومغلقاً . يحرق سلفاتوري به مرة



يمزق الأجنحة التي كان يعد عليها اللبالي التي قضاهما منتظراً إيلينا مزقها إلى آلاف القطع الصغيرة، وكأنما بذلك يحاول مسح آثار أحزانه. كان مستغرقاً في أفكاره لدرجة أنه لم يلاحظ ظهور أحدهم أعلى السلم ودخوله بهدوء إلى الغرفة وهو الآن يقف هناك ناظراً إليه بصمت

الرعد يصم الأذن. ذلك الشخص هو إيلينا. تدخل من خلفه، تدرك أنه يفكر فيها. همس. إيلينا: سلفاتوري..

تسمع موسيقى عالية مليئة بالعاطفة من جهاز التحكم. يستدير سلفاتوري فيراها وكأنه في حلم. إنها ضربة مفاجئة للقلب.

النظرة المرتسمة على وجهها رائعة الحلاوة، إنها نظرة من تعرف أنها محبوبة بجنون، وتذكر الآن وأخيراً أنها هي بدورها واقعة في الحب. بالنسبة لسلفاتوري إنها لحظة طاعية، يكاد لا يتحملها.... عناق طويل مشبوب العاطفة لا ينتهي.

إنهما سعيدان متشبثان ببعضهما البعض ولن يتركا بعضهما مرة ثانية.

يدوران حول نفسيهما وينتهي بهما المطاف مستندين إلى الحائط حيث تعلق قصاصات الفيلم، نهايات الجزء الأول، ومشاهد الأفلام... أخذت إيلينا تسبل عينيها بعد نظرة عميقة..

وكانت قبلتهما الأولى. في البداية كانت قبله خائفة، مترددة، تكاد تكون غيبة، ولكنها بعد ذلك أصبحت مصممة ومؤثرة، فيما تلامس قصاصات الأفلام المعلقة حولهما وجهيهما الشابين.

في هذه الأثناء انتهى عرض الفيلم، وآلة العرض تدور فارغة...

في صالة العرض الشاشة فارغة، الجمهور يصفرو. ولكن سلفاتوري لا يسمع شيئاً، لا الصغير ولا دوران البكرة الفارغة في آلة العرض. كل ما يسمعه هو أنفاسها، وكل ما يشعر به دفء جلدها.

الهوامش

- (١) عربة السامارين
- (٢) الأرض نهز
- (٣) بأسم القانون.
- (٤) أنطوان الحريق

يتبع العدد القادم

ثانية. هنالك نظرة جديدة في عينيها تشبه بريق الأمل. ربما هي خصوصية تلك الليلة، وربما هي الألغام النارية، والجو الاحتفالي، ولكن شيئاً يبنى بأن هذه هي الليلة المناسبة. الليلة التي ستفتح فيها الشباك. في الواقع، يسطع فجأة ضوء في الغرفة

تبرق عينا سلفاتوري وقد كحلها مظهر النص. فتح الشباك على مصراعيه، وأخذ قلبه يخفق كالطبل. تصل الموسيقى إلى أعلى مدى. تمتد يدان خارج الشباك يخلق سلفاتوري عينيها لبرهة من الزمن، ليوقف تدفق فيضان العواطف، ويفتحهما مرة ثانية ليرى.. الهدين تمتدان وتمسكا الدرفات الخشبية وتغلغلها يطفأ النور. إنه منتصف الليل. صدى صوت يقوم بالعد العكسي.

صوت الراديو. ستة، خمسة، أربعة، ثلاثة، اثنان، واحد، صفراً سنة جديدة سعيدة! سنة جديدة سعيدة. يمتلئ الهواء بزئير الأصوات، الصراخ، الانفجارات. يبقى سلفاتوري واقفاً هناك جامداً في مكانه، عاجزاً عن النطق، خائب الأمل مهزوماً.

٩٥- منزل سلفاتوري - جياتكالودو - داخلي - ليلاً في منزله، الكؤوس على وشك أن ترفع. يسود طرب متوتر غريب. لا تستطيع ماريّا تخفي انشغالها وتخوفها. تنظر محدقة إلى الباب متأملة أن ترى سلفاتوري يظهر. ألفريدو (مخاطباً ماريّا) ليس هنالك ما يشغل بالك. قد يكون ربما مع أصدقائه (إلى الجميع) دعونا نرفع نخباً! نخباً! نخباً! عام جديد سعيد

ماريّا: من أجل توتو أيضاً، وهذا لك !! عام جديد سعيد !! الجميع يرددون النخب الذي رفعته ماريّا...

٩٦- منزل إيلينا - خارجي - ليلاً ولكن سلفاتوري ليس سعيداً في هذه الدقائق الأولى من السنة الجديدة. يشعر أنه مجروح، مذهول، مرفوض.

يسير بعيداً بين الأمتعة القديمة التي تطايرت على الأرض من الشرفات. كانت هذه ليلته الأخيرة. لن يظهر أمام تلك الشرفة بعد الآن

٩٧- سينما باراديزو- غرفة العرض - داخلي - بعد الظهر عاصفة هوجاء خارج المكان. هطول الأمطار ولعلة العواصف يغرقان صوت الفيلم الذي يعرض على الشاشة. دلوان موضوعان على الأرض ليلتقطا الماء الذي يتساقط من السقف. سلفاتوري وحيداً. لأول مرة في حياته يشعر بكرة لهذا العمل الذي يقوم به. أخذ



الليخة للفنان هاشم حنون - العراق

البتلات إلى طائر المذبذبة

علي جعفر العلق

قَبْلَ أَنْ تُنْقَلَتِ الظَّلْمَةُ
مِنْ قِشْرَتِهَا ، وَيَصِيرَ اللَّيْلُ طِفْلِينَ .
بِدَائِشِينَ : صَبِيغًا وَشَتَاءً
قَبْلَ أَنْ يَغْمَسَ عُصْفُورُ جَنَاحِيهِ بِحَبْرِ
الْغَيْمِ ، أَوْ يَتَهَلَّلَ الْحَطَّابُ لِلْغَابَةِ ،
وَالصُّخْرُ إِلَى نَسْمَةِ مَاءٍ
كُنْتُ

بَلْ مَا زِلْتُ
بَلْ رِمَا أَبْقَى ، أَغْنَى
لِيْلَادٍ :
تَارَةً تُطْفَعُ بِالضُّوءِ ، وَطَوْرًا
بِالدَّمَاءِ . . .

جَاءَ شَيْخُ الْفُصُولِ عَذْبًا
قَدِيمًا ، قَدِمَ اللَّيْلُ ، السُّهُولُ تَرَامَتْ
بَيْنَ كَفْيَيْهِ أَنْهَرًا
وَأَنَا شَيْدٌ ،
بِلَادًا قَدِيمَةً :

كُنْتُ أَنْمُو بَيْنَ غِرْزَانِهَا
أَكَانَ حَصَابَهَا

فِيضَةً فِي دَمِي نُضِيءُ ؟
أَكَانَ الْفَجْرُ فِي الْغَابِ حِينَهَا ؟
لَمْ يَكُنْ فِي الْأَرْضِ ضَوْءٌ

* شاعر وأكاديمي من العراق

وَحِظَّةٌ ، لَمْ يَكُنْ لِلرَّيْحِ سَفْفٌ يَرُدُّهَا ،
كُلُّ شَيْءٍ غَايِمًا كَانَ
كَاتِعَاسٍ ، أَكَانَتْ
نَشْوَةٌ تُسْتَفْزِي
أَمْ صَلَاةٌ ؟
- « أَكْمِلِ التَّفْصِصَ
يَا إِلَهِي » ، كَانَتْ
شَمْسُ أَوْرُوكَ فِي دَمِي
وَرِدَائِي
دَافِنًا كَانَ
كَاتِرَابٍ .. ؟

زَهْرَةٌ فِي التَّلَالِ تَخْتَضُّ ، طَبَرٌ
يَتَحَرَّى شِبَاكَهُ :

- « كَيْفَ يَنْجُو ؟ »

- « أَيْنَ كَلِكَامَشْ الْقَدِيمُ ؟ »

تَرَأَيْتَ فِي اشْتِيَاكِ

الغَيُومِ عِشْتَارُ ، كَمْ كَانَ

حَنِينِي مُدَوِّيَا :

قَدَمَاهَا تَقْرَأُ الطَّرِيقَ

كُلُّ بِخُورٍ كَانَ حُتْمَا

بِخُورِهَا ، كُلُّ رَمْلٍ

تَجَلَّيْ مِنْ شِدَا الْقَدَمَيْنِ ،

ثُمَّ نِسَاءً يَتَهَلَّنَّ

إِلَى الْخَصِي ، وَيُغْتَنِينَ . .

وَكَانَ النَّهَارُ يَصْعَدُ عَذْبًا

مِنْ سَوَاقِي « أوروک » ، يُلْقِي

لِعِشْتَارَ رِدَاءَهُ

تَتَعَالَى غَيِّمَةٌ مِنْ سَرِيرِهَا الْخَصْبِ

يَعْلُو طَائِرٌ مِنْ ثِيَابِهَا

كَفَزَالٍ

« أَهْوُ كَلِكَامَشْ ؟ » هَتَفَتْ

فَضَجَّتْ أَنْهَرُ ثُرَّةً ، وَفَاضَ نَهَارٌ

الْغَيُومُ تَكَسَّرَتْ ، سَالَ مِنْهَا

الْقُصُوءُ وَالْعَثِيرُ الْقَدِيمُ ،

غَسَلْنَا خَيْلَنَا بِالْحَنِينِ

أَيُّ سَرِيرٍ خُصَّبَ الْكُونُ فَجَاءَ ؟

الْأَبَارِيقُ طُيُورٌ

وَغَيْطَةٌ ، وَالْأَغَانِي

تَنْضَحُ الْمَاءَ كَالْجِرَارِ . . .

كَلِكَامَشْ ،

أَخِي الْقَدِيمُ ، طَائِرِي الْقَدِيمِ

كَمْ نَكَيْتَ

عَلَيْكَ ، كَمْ ضَيَعْتَ

وَكَمْ أَضْعَفْتُ

كَمْ هَلَمْتُ مِنْ مَغَارَةٍ

سَوْدَاءَ ، كَمْ بَنَيْتَ

فَأَيْنَ كُنْتَ ؟

فِي غُرُوقِ أَيِّ جَرَّةٍ

قَدِيمَةٍ ، وَمِنْ هُتَافِ أَيِّ غَيِّمَةٍ

أَتَيْتَ ؟

وَصَعَدْنَا مَعَ الْيَاهِ ، كَلَانَا

طَائِرٌ يَحْضُنُ الْحَيَاةَ ،

كَلَانَا

كَانَ يَحْضُنُ نَشْوَةَ ، كَانَ يَمْضِي صُوبَ أَرْضِ

مِنَ الْقَصَائِدِ وَالْأَنْهَارِ ، يَمْضِي

إِلَى الْمَنَى لَا الْمَنَايَا .

آدَمُ عَادَ نَادِمًا :

- لَمْ يَكُنْ لِي جَنَّةٌ

فِي الْغِيَابِ . لَا

لَمْ يَكُنْ لِي

غَيْرُ أَوْرُوكَ ، وَالْفَرَاتِ

وِظْلِي .

وَصَعَدْنَا مَعَ الْغَيُومِ ،

ذُهِلْنَا :

أُمَّةٌ مِنْ قِصَائِدِ

وِخْيُولِ . أَيْنَ يَمْتَدُّ ذَلِكَ الرَّجُ ؟ أَيْنَ الْغَيِّمُ

يَمْضِي كَمَا الْهُوَادِجُ ؟

صَحْنَا :

كُلُّ مَجْدٍ لِبَابِلَ ، كُلُّ غَيْمٍ

لِرَمْلِهَا . لَا هَوَاها يَنْحَنِي

أَوْ يَشِيخُ ، لَا النَّارُ

تفنى

عشبة تفلق الصخور ،

وطير يتحدى الظلام ،

كيف وصلنا ؟

كل أجره تضى ،

لأشور طريقاً لغيره ، أو طريقاً

للفتوحات . . .

فجأة :

داهمتنا الريح

وانكسر النهار

شممتنا الذمعة والملح

في التلال ، سمعنا

دم عشتار صاعداً

مثل فجر :

« واجهوا الريح بالفؤوس »

غرقنا في دم الريح

هانجين

وظل السهل رطباً

من الدماء ،

وظللت نجمة في ديماننا

تتلقى . .

أصبح ما رواه الشجر ؟

- منذ بدء الكون

كان الدم ضوءاً

بل وضوءاً للعراقيين ، كان المطر

واحداً منهم . وكان

الضجر

خيصة فيهم ،

أكانوا محض ضدين

قديمين : الندى

والشرر

أصبح ما يقول الشجر ؟

كم رأينا طيورها

البيض تهوي ، والندى

معتماً تضى :

سما من الخراب

كيف تماهى الخبز والحرب ؟

هل تصير الصحارى والحصارات

توأمين . . ؟

غزاة يعبرون الفرات

فجراً . أراهم

يقطعون المياه

عن ورثة الله ..

غيوماً قديمة

تتلوى ظمأ ، والفرات يرفل

بالموج ،

نهار مهشم ،

أي شمس ذبلت

في الحقول ، أي غروب

صنعت الغربان

والغرب ،

مرت طائرات التناير ،

مرعاة

محميون ، أي ليل قديم

لأف أورك ؟

لا المعابد سكرى

لا مُلوكْ

ولا مُناجِفْ .

غاصَّتْ في المِياهِ

مَآذَنْ ، هل تَوَارَتْ

شَمْسُ أُوْرُوْكْ . . ؟

نايِحاَ أَخْضَنْ الرِّماذْ

مُطْفَأْ

أَخْضَنْ التَّنْدى

كَمْ تَناءَيْتِ

يا

بِلادْ

كَمْ تَدانَيْتِ يا رَدَى !

أَيْنَ أُوْرُوْكْ ؟

لا المَرَاكِبُ تَزْهُو ،

لا رُماةَ

على القِلاعِ ، تَناءَتْ

جُنُتْ في المِياهِ ،

حَيْثُ يَصْلى ،

ويَقايا قِشْارةَ

تَتَلَوَى :

كَمْ مَرِيرَ خِرايْلكِ

اليَوْمِ ، كَمْ كانَ

مَرِيرًا هَوالِكِ بالأَمْسِ !

كانَتْ مَرَكِباتُ التَّارِ

تَعوي ، الأباتَشِي ظَلَمَة

تَأْكُلُ القُلُوبَ . . .

أكانَتْ شَمْسُ أُوْرُوْكْ

خُذَعَة ؟

أَيكونُ المَوْتُ يَوماً

بِدايَة ؟

كُنْتُ أبْكي ،

نايِحاَ أَسأَلُ الرُّصافَة

والكَرْخَ : أَعَنِي لِبابِلَ

أَمْ أَعَنِي

أَرْضَ آشورَ ؟

كُنْتُ أَغْدى ، أُنادِي :

خُذْ لَأُوْرُوْكْ عُشْبَة

خُذْ بِقايا جُنُتِ الحَئيلِ

خُذْ يَدِي

خُذْ رَمادِي . .

طائِرَ

يُفْلِتُ مِنْ مَذْبَحَة ،

يَتَلَطَّى بَيْنَ جَمَرٍ وَرَمادِ ،

ساطِعاً يعلو ،

ويهبوي ،

مثلما

يَوْمَضُ الجَرخِ ،

على أَسمالِهِ

لا شَدى الحُزْنِ ،

ولا حَيْثُ الحِدادِ ،

دامياً يَعلو ، وَيَعلو

ناشِراً

فَجَرَ أُوْرُوْكْ

على

كَلِّ

البِلادِ . .



اللوحة للفنان سعد علي - العراق

أحبك .. حتى البكاء

فاروق شوشة*

أحبك حتى البكاء

وأعلم أن الذي بيننا

ليس نزوا

ولا هو محض اشتها

ولكن معناه فيك ومنك

وفي لحظة جمعت تانهين

على رفرف من خيوط السماء

فكان انجذاب، وكان ارتواء

جعل الشجر المتباهي بكل عناقيده المترعات

يرى في تطاوله فرصة لاحتواء المسافة

بيني وبينك

مد الظلال،

لعل الظلال تشارف حد السماء

فتأوي إليه

وتبسط بين يديه احتياج الوليفين للعش

توق الحناجر، وهي مكتلة للغناء!

هل الأرض تدري بأن خطاك الخفيفة

مسرعة في المروق،

وذائبة في العروق

تسابق عُمَرين يصطرعان

لأن الذي قد تبقى من الوقت أصغر من رشفة

وأقل من اللحظة السانحة

فكيف يقال الكلام الكثير بلفظٍ وحيد؟

وكيف تطيق احتشاد الوعود ليوم جديد؟

وكيف نزيح أنكسار زمانٍ ثَقِيلٍ بليد؟

لنفسح فينا مكاناً،

لظلة حبٍ جديد

* شاعر وباحث إعلامي من مصر

أحبك

حيّ من الحب أنك لي

وأنت - من بين كل النساء حصيلة عمرٍ حفي

وتوقٍ طويلٍ طويل

ولذع الرهان الماروغ

يُفَلت من قبضة المستحيل

لكي تُصنعي مثلما قد حلمت

وتأتين فارسة في السباق الطويل

فكيف أجاريك

سابعة في المدار

وساطعة كالنهار

ومنغرفة كالبحار

وقافزة فوق كل السدود التي تنساقط

تحت سنايك هذا الجواد الأصيل

رويدك لا تغلعي في السحاب

ولا تشعلني البرق والرعد

لا تستيري التخوم البعيدة

وهي تُحدق جازعة

تترجج عند اقتراب الصهيل

فها أنت .

لا تشبهين اختلاط الفصول

ولغو الشتات

وفوضى الصفات

ودمدمة القابعين بأحداقهم

ومرات أيامهم

يلوكون عجز الزمان الذليل

وحين تحاول أعناقهم أن تشب

تناطحهم صخرة المستحيل!

أحبك حتى البكاء

وليس البكاء نهاية ما يمكن البوح به

ولكنه خاتمة لتجمع بخار الصبوات المؤجلة

واختبار الساعات المخبطة، طويلا

ها أنتِ على رفرِف الكون

أبعد من نجم وحيد مراوغ

وأقرب من دهشة مفاجئة

تلقى بجمرها على الوجوه الصلدة المقفرة

وتنبث فيها الحياة

فتخضوضر صفحتها بالרגائب

مُدِّي يدك لتنعصر معاً عنقايد الفرح

واغرفي من البشر الممتلئة بكل فصول الحياة

ربما لظما قديم

وعطشا لزمان قادم!

لم توهب أنثى ما وهبته من ألفة وحيوية

يداك تتنافسان في إبداع حياة لا سابقة لها

فكل ما تُبدعينه هو على غير مثال سابق

لا تُقلدين، ولا تقلدين

ولا تستريحين إلى طريق عبده السابقون

فلديك من القدرة على الإدهاش

ومن وفرة الاحساس

واشتعال الحميا

ما يجدد اللحظة باللحظة

وبملا الوقت بالوقت

ويفيض على الزمن بالغنى والحركة

والإيقاع الجياش الذي يغور دوماً

ولا يهدأ!»

أحبك حتى البكاء

كان البكاء طريقي إليك،

وفي موكب الدمع أصعد،

معراج روحي بهاؤك

سدرة دربي ظلال من السدر

تبسط لي رحمة،

وتأولني بعض ماء

ويلتف منك الشعاع الذي يحتويني

يخيل لي تارة أنه ومض جسر

وأنا الاحق كالسراب المراوغ

وأعلم أنك ما زلت أبعد

أبعد من كل ما يستيني

وأبحث عنه،

واللهتُ بحتماً في يقيني

يقيني الذي يتشقق

حين تداهم طرقات الغزاة

فيصبح حلمي الجميل شظايا

ويصبح ما كان عمراً.. بقايا

وأصعد

- ما زلتُ أصعد -

منكسراً، كالزمان الحزين

ودمعي براءة توقي

واشراق روحي

وسهمي الذي حين أطلق

يرتد،

منغزاً في الصفاء الطعين

وأنت، شبيهة نفسك وحدك

تجيبين

- من دون كل النساء -

مهمة حُب،

وأيقونة لصلاة تؤمل سقيا،

وفيض عزاء

أحبك.. حتى البكاء!

قصائد

هلال الحجري *

١- «مغنيبة» (١) في الجبل الأخضر

أيتها

الممشوقة القوام كشجرة الععلان (٢)

دّرتني بهذب عتيك

أنا المدعور من القصيدة

أنا المدعور من أي شيء

تأبينني

وأنا أحبك مؤامرة صغيرة

أقوض فيها عرش جنوني ورحلتني الحائنة

آه

أيتها القيمة الطائشة

ليس هذا القلب الذي أحمله في يدي منذ

عشرين سنة؟

أيتها

القصيدة التي أستهي التهامها

كلّ إنسان بدائي

مزيدا من القبل

مزيدا من الازدهار

كأي أفيق من هذا الدوار الذي يحاصرني

أيتها

المرجوة المستحيلة

خبيني صوابا شريدا بين صفائك

وامنحيني قطرة من دمك

كأي أبلغ لحظات استسلامي

وأحبك.

* شاعر وكاديمي من سلطنة عمان

النوحة للقدس عبدالرسول سلمان - الكويت

٢- لا جدوى

سحقا...

التفائق حتى في المراتب

بعضها يظهر كمنسحق

والآخر

يغريك

بك!

٢- ملائكة

فجأة... وكألائهم

إذا بسيل من الأطفال

وفي غيبتهم المدورة الصغيرة

جرّوني بعيدا

عن حصى الأحقاد

التي زرعتها في قلبي

سيجالات «الاستشراق»

وصراعات الثقافة.

الْقِرَاءَةُ فِي الْمَقْهَى (أَوْ مَا يَشْبَهُهُ !)

جِدُّ رَائِعَةٌ

تَغْرُقُ بَيْنَ ضِيقَتَي كِتَابٍ

حَيْنًا

ثُمَّ تَرْفَعُ بَصَرَكَ

فَإِذَا

بَغْيِي فَاتِنَةٌ كَانَتْ تَلْتَهُمَا نِكَاسِيْرًا !

أَوْ تَلْمَعُ أَنْتِ

نَهْدًا مَرْهُوًّا فِي الرَّحَامِ

فَتَضْحَكُو

مِنْ غَيْبِيَّةٍ

اسْتَعْبَذْتُكَ فِيهَا سَيَاطُ الْمَعْرِفَةِ !

مُخَيِّلَةُ الْبَارِحَةِ

كَيْفَ لِي

أَنْ أَقْرِعَهَا فِي الصَّبَاحِ؟

مَا الْقِطْعُ الْخُرَافِيُّ

الَّتِي

كَانَتْ تَرْقُصُ فِي رَأْسِي؟

أَتَذَكُرُ أَنَّنِي

كُنْتُ أَلْمَحُ - وَسَطَ غَزَلَتِي الْمَكْهُلَةِ -

أَطْيَافَ نِسَاءٍ مَكْتَنِزَةٍ،

وَلَأَنْنِي

مِنْ «شَرْقِ» الْخُرَافَاتِ وَتُكْرَانِ الذَّاتِ

كُنْتُ أَكْتَفِي مِنْهَا

بِجُورِ حَيَاةِ الدَّامِيَّةِ فِي قَلْبِي

بِكَلِمَاتِ الْغَزْلِ وَصُورِ الْحِرْمَانِ

وَلَكِنْ

مَا تِلْكَ الْكَلِمَاتُ الَّتِي

بَعْضُ غَطَايَاهَا - مَا زَالَ - فِي فَمِي؟

الْآنَ تَذَكَّرْتُ

تَفَاصِيلَ الْمَشْهَدِ:

لَمْ تَكُنْ نِسَاءً !

وَلَمْ أَقْلُ غَزَلًا !

لَقَدْ

كُنْتُ

أَغْطِسُ

فِي «رُبَاعِيَّاتِ الْحَيَامِ» !

كُلُّ هَذِهِ الْوَلِيْمَةِ

مِنْ النِّسَاءِ !

أَيُّنَ مِنْهَا صَدِيقِي الَّذِي أَعْرِفُهُ حَيِّدًا

قَدْ اخْتَوَدَبَ عُمُرُهُ

حُلْمًا

بَطَيِّفِ امْرَأَةٍ

أَوْ

فَحَلَبَ دَجَاجَةً !

هَيْهَاتَ

هَيْهَاتَ

لَا مَقَرَّ مِنَ الضِّيَاعِ

كُلَّمَا أَتَشَبَّهْتُ

بِخُطْبٍ مِنْ خُيُوطِ الْيَقِينِ

تَذَهَّبُ سُنِّي خُيُولَ الْفَوَاضِي

وَعَرَبَاتُهَا الْفَاسِسَتْ

مُخْلَقَةً أَبَايَاسِي

جَنَّةَ

تَنْهِيهَا الْغَزْلَةُ وَجَلَدُ الذَّاتِ

وَصَلَعَةُ شَكْسِير

لَمْ تَعُدْ كَافِيَةً

لَا تُشْرَبُ فِيهَا أَنْخَابُ عُمْرِي

الْمُفْرَطُ فِي الْهَزُولَةِ

دُونَ

لِحْجَامٍ مِنْ حُبٍّ

أَوْ حَتَّى نَظْرَةٍ أَنتَى!

٨- تَقَاوُل

مَنْ يُعِينُنِي

عَلَى اسْتِواءِ عَزَلَتِي الْثِيَةِ؟

مُنْذُ زَمَنٍ

وَأَنَا

أُحْطِيبُ لَهَا مِنَ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ

مَرَّةً هِيَ

مَرَّةً

لَوْلَا لَحْظَاتُ الْغِيَابِ

الَّتِي تَتَلَبَّسُنِي كُلَّ مَسَاءٍ

لَا..

مَنْ قَالَ إِنَّ الْحَيَاةَ بَغِيضَةٌ؟!

قُولُوا لِحَشَرَاتِ الْعَالَمِ

أَنْ تَمْتَنَحَنِي

إِهَابَهَا الَّذِي تَطْرَحُهُ سُدَى!

مِنْ الْمُحْكِنِ

أَنْ أَتَشَبَّهَ بِهِ

وَلَوْ لَحْظَةً وَاحِدَةً!

٩- قصيدة قصيرة

مُتَّعِبٌ

نَظَارَتُهُ تُجَسِّدُ كُلَّ عَذَابَاتِ الدُّنْيَا

الْكَأْسُ عَنْ شِمَالِهِ

وَالصَّحِيفَةُ

فَإَعْرَءَ جَوَانِبَهَا عَلَى فَخْدَيْهِ

غَارِقٌ

فِي عَوَالِمِ

لَا تَتَسَبَّحُ لَهَا إِلَّا نَظَارَتُهُ الصُّخْرَى!

أَجْسَادُ بَقِيَّةٍ وَزَانِعَةٍ

تَفْصِلُنَا أَحْيَانًا

الَّذِينَ مِنْ حَقِّهِ

أَنْ يَحْكُمَ بِهَا عَلَى الْأَقْلَى!

١٠- عاقل عن كل شيء

جَسَدُ فُضِّلَةٍ

لَا مَهْمَةَ لَهُ

وَأَجْنَحَةٌ مِنَ الْخِيَالِ تُطَوِّفُ بِهِ

حَيْثُ اللَّذَّةُ الْعَارِمَةُ

وَحَيْثُ

الرَّوَانِدُ الْبَشَرِيَّةُ

تُهَيِّمُ حَتَّى عَلَى الْفَرَاغِ

كَيْفَ لِي فَلَكَ هَذَا الْحِصَارُ؟

وَمُضْغَةُ الْعَقْلِ الَّتِي لَا أَكَادُ أَطْفِئُهَا

هِيَ

ضَحِيَّةُ اللَّيَالِي الْمُفْتَرَسَةِ

آه

أَيُّهَا السَّقُوفُ اقْتَرِبِي مِنَ الْأَرْضِ

وَيَا أَيُّهَا الزَّوَايَا ضَمِّينِي بِلا هَوَادَةٍ

وَيَا أَيُّهَا الْكَأْسُ الْمُتَضَوِّرةُ

تَغْدِي بِرُوحِي الْجَرِيحَةَ.

الهوامش

١ المُفِئَّةُ لِلأَنْتَى، و لِلذَّكَرِ: المُفِئَّةُ، مصطلح متعارف عليه في عمان

لن يموت بفعل السحر ثم يظهر مرة أخرى في هيئة رنة و غير طبيعية

٢ شجر العلعلان هو شجر عملاق يشبه السرو، و يكثر في الجبل الأخضر.



وزن الثقل

للشاعر البرتغالي: يوجينيوديه أندراد

ترجمة: اسكندر حبش *

هنا يكمن عملي بأسره
ومن وردة الكنان، المرأة
حيث يسقط نور الوجه
الفائض.

(V)

تعود العصافير الآن، على الأغصان
العالية
إنها المادة
الأقرب إلى الملائكة
- وأنا، هل أجروا على لمسها
لجعلها قصيدة؟

(VI)

كهذه النظرة التي تطيل اليد
تلمع
الأشياء التي تصنع فرحنا
تحت شمس ذات جسد خنون دائما.

(VII)

بالألوان السبعة ترسم طفلا،
المصباح، النور المحيط،
لا شيء هناك سوى هذه النظرة،

(I)

أعمل مع مادة الهواء
المريرة والهشة
وأعرف أغنية كي أفسد الموت-
متقلبا، هكذا أسير نحو البحر.

(II)

كما لو أنها ما زالت أوراقا بعد
تغني العصافير
في الهواء المفسول بالريزفون:
بعض الوميض
يأتي ليسقط على هذه المقاطع اللفظية.

(III)

شابة هي اليد على الورقة
أو على الأرض!
شابة وصبورة: حين تكتب
وحين، في الشمس،
تتحول إلى ملامسة.

(IV)

أن أصنع من كلمة قاربا
* شاعر ومترجم من لبنان

غصن الزعرور، شمس من حرير
متلهفة لأن تكون زهرة،
الليل مثل نجى.

(VIII)

تلعب الأصابع بنور شهر مارس-
ليس للموت سلطة على الجسد
حين ترك الشمس نائمة بين الذراعين.

(X)

هذه المرأة، كآبة منكبيها
الناعمة، تغني.

ضوء
صوتها يدخلني في عز النوم،
هي عتيقة جدا.
تحمل إلي رائحة طفولتي
المحمضة، المصححة تحت الشمس.
الجسد الخفيف من زجاج تقريبا.

(IX)

يرقص الهواء على الأرض التي أصبحت مضئبة-
بالكاد هو إيقاع هادئ
لصيف وصل إلى الهضاب تقريبا،
شفافية ورقة مياه،
نشيق العشب حيث القدمين
تلمسان، خفيفا، اخضرار صباحات يونيو.

(XI)

السَّمان، هي في رأسي منذ حقول
أنا لا، وأنا أضعها في القصيدة-
يترك الهواء على بابنا
نورا زاحفا، أو أصواتا مفتتة
لصير عربة علف،

أغصانا عالية
كانت تسقط في المساء على الشعر،
بلا عجلة كنا نعيش، على مستوى الشفتين.

(XII)

حتى أكثر الكلمات
هشاشة
لها جذور في الشمس
مثل الصباح
كمراكب فوق اليم.

(XIII)

جالس عند سني حياتي الأولى،
لقد بدأ الصيف، وظل الزيتون
ذو المسامات يفتح أمام عري
النظرة. هنا عند نهاية النهار
لن يسمح غبار القطيع
بثقب القمر. أما الراعي،
ربما سارافقه ذات يوم إلى قمة التلال،
كي نشاهد البحر.

(XV)

يحترق الأطفال.
والبهائم
بدورها تحترق ببطء
في عمق المرايا.
تستطيع أن تشاهدها من هنا:
تعض أنفسها في أنوار ويرها.

(XIV)

مع الشمس المتسلقة على الشجر
بدون تأخر
سينبجس الصباح بطهرانية
ويمكنه أن يشرب نفسه.

ذاهباً باتجاه البحر

موسى حوامدة *



الصورة بحسبة خليل الرجالي - غمّل

ذاهباً باتجاه البحر
كانت الريح تضرب (باب الشمس)
وعلى مقربة من آئين الموج
شاهدت جثتي تسير بلا كفن
أدرت وجهي للسماء
كان طلاء البحر قد أنشَب ألوانه في جسد الفضاء
وبدا الفراغ البعيد
شاهداً على رثاء روحي

روحي التي غادرت غيها
تحلق بحثاً عن سَمَتٍ جديد

كنا صديقين أيها الترابُ فلِمَ تأخذني ؟
كنا جسداً واحداً
من قبل أن تَطأ السماء كَتَفَ الولدِ الشقي
وتشوي الشمس في أتونها وتلوي الهلال
كنا صديقين حميمين
فلا تغدر بي الآن
دعني يا قفاز يدي
دعني شاهداً على صحو أهل الكهف
كي أعرفهم على نوع العملة في مستقبل الأيام !

ذاهباً باتجاه الجبل الراض فوق حصان الريح
كنت مطمئناً ؛
الشمس في عملي
الكلمات صديقتي

يا للمدى
يا لعذاب الأم
الأم التي وَلدت الدالية والغيمة
يا للشقيقة التي زرعت يديها بالعجين ؛
قُنيت باب العرش شجر وارفت الظلال
ناضج الحكمة
يا للأب المُمَل
قابع آخر النسيان
يَتَظَرُّ الملقن العجوز
يتمتم للتراب :
(... كنت منك وكنت مني

.. فلِمَ نختلف الآن ؟

* شاعر من فلسطين

البحرُ أكثرُ المخلوقاتِ نوماً تحتِ إبطيْ

الزمانُ طوعَ خطايي

النهارُ ، الضحى ، العشاءُ خواتمُ فِضةٍ في أصابعي

كنتُ محملاً بأسماءِ الله التسعة والتسعين

تمنيتُ لو اكتملَ العُدُّ

وصارَ نشيدي خاتمةَ الآياتِ

كنتُ موقناً أن الحياةَ ،

لا تستحقُ الحياةَ

لكن شيئاً غامضاً لَفَنِي في قماشٍ من لحاءِ الهباءِ

أو خشبِ الفراغِ

أشعلتُ الآلهةَ قنديلَ المعرفةِ

فتحتُ عيوني ؛

... كانتِ النسوةُ يمنعن الرجالَ من أكلِ التفاحِ

كي يطعمنه خلسةً للغرباءِ

اشتبهتُ حبةَ لوزٍ ،

لم أقترُبْ من الإغواءِ

لم أذُقْ طعمَ الفاكهةِ ولم تمسَّ حواسي الزقومِ

طويْتُ كشعاً من شدةِ الجوعِ

لكنني وجدتُ صفاً طويلاً للوداعِ :

[اهبط]

[إلى هناك]

لم أقترُبْ من ثمرِ البساتينِ ؛ قلتُ

لم تلمسْ يداي شجرَ الجنةِ

لم أذُقْ طعمَ العصيانِ

بقيْتُ محبوساً في جوعي

وضلوعي تشهد

سحتني تشهد

أمعاني تشهد

رَدَّتْ النسوةُ :

من أكلَ تفاحنا إذن أيها الغريب ؟؟

أُمِرْتُ ، أُطْعِمْتُ

أُفْعِتُ ، نُعِنْتُ

لُعِنْتُ ، عُرِفْتُ

عُرِفْتُ ، طُرِدْتُ

أُلْفِيْتُ جسدي جانبَ البحرِ

وجدتُ على الرملِ آثارَ خطي آدمية ،

أَكْفَاناً ، هياكلَ عظميةَ

مناديلَ حريرٍ ، فؤوساً

قواريرَ ، حلماً ، ثمانيلَ من ذهبٍ وورخامٍ

وقيثارةَ ملقاةَ بابِ الشمسِ

منقوشَ عليها :

[صنعتُ خصيصاً للورثةِ غير الشرعيين للريح]

حملتُ القيثارةَ

رأيتُ أفاعي تسعى من جهةِ الصحراءِ

انحنيتُ

قَبِلْتُ التربةَ

سَجَدْتُ للغرابِ

عزفتُ قليلاً

صارتِ الجبالُ تهتِزُ

السماءُ تدرُفُ موسيقىَ جنائزيةَ

الأشجارُ عاريةٌ تنوحُ ،

كانَ العزفُ على القيثارةِ

آخِرَ ما يفعله المنبوذون من أعلى

المنبوذون من أسفل

المنبوذون من جهةِ البحرِ .

تصديرتان

أديب كمال الدين *

هل حدث زلزال ما ؟
فيضان من نوع خاص ؟
(٢)

كان المشهد مغرباً
صرتُ أجلسُ كلَّ يومٍ عند ساحل
البحر

وأكتبُ قصةً حبي بواسطة العظام
أبدأ بجمع العظام الصغيرة
وأرتبها واحداً بعد الآخر
حتى أصل إلى العظام الكبيرة
لكنني

والأسفاه
لا أستطيع أن أنهي قصة الحب
هذه !
لماذا ؟

لأنني أبحثُ عن جمجمة
أضعها في النهاية
فلا أجد !

تُرى : كيف اجتمعت هذه الخيول
والبغال

والسلاحف والجمال
والكلاب والطيور
ليغيبها الموت كلها
كلها هنا

دون أن تترك جمجمة واحدة
جمجمة واحدة أنهي بها قصةً
حبي ؟!

فالتفتُ إلى حصاني الأحمر
لم أجده

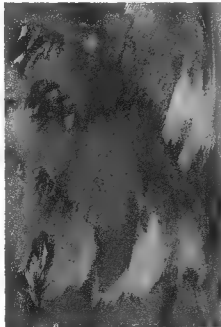
ووجدتُ الشمسَ تغيبُ على
امتداد الصحراء
مثل أسدٍ أحمر .

قصة حب

(١)

عند ساحل البحر
وجدتُ الكثيرَ من العظام البيضاء
عظامٍ لسلاحف متقرضة ،
لكلابٍ سائبة ،

لطيورٍ ذات أحلام كبيرة ،
لخيولٍ وبغالٍ وجمال .
كيف اجتمعت كل هذه العظام في
الساحل ؟



قائمة للفنان علي العجاني - ليبيا

حصانان أسود وأحمر
(١)

كنّا نجلسُ عارين في الصحراء
حين اقترب منا حصانان أسود
وأحمر

فقممتُ بعينين دامعتين
وقبلتني القبلة الأخيرة
فدهشتُ

ثم امتطيتُ الحصانَ الأسود
وقلتُ بصوتٍ مرتجفٍ : وداعاً
فذهلتُ

لكنني قلتُ لنفسني
سأمتطي الحصانَ الأحمر
إن عصفتُ بي الشوق
وعذبتني الحبُّ

هكذا اقتربتُ من جسدك العاري
لأقبل شفطك ولتديك
ولأراك تخفتين مثل سهمٍ في
الصحراء

(٢)

مرّت ساعاتُ الدهول
ساعة إثر أخرى

وأنا أنظرُ إلى جسدك العاري
يمتطي الحصانَ الأسودَ ويختفي في
الأعماق

ثم سرعان ما عصفتُ بي الشوق
وعذبتني الحبُّ

* شاعر من العراق

أوجورا هياكونين إيزشو مائة أغنية لمائة شاعر

ترجمة : علاء الدين رمضان *



اللوحة للفتان مارة شاجال

(١) الإمبراطور تهنشي :

قاس السقف متعجل الغطاء
يحمي كوخ الحصاد
في حقل الأرز الخريفي ؛
وأكمامي مبللة تنمو
مع تقاطر الرطوبة خلالها .

(٢) الإمبراطورة جيتو :

مر الربيع
والصيف عاد مجدداً ؛
لنكتسي الحرير الأبيض ،
إنهم يقولون ، مشرع للجفاف
على « جبل من عطر السماء » .

(٣) كاكيتوموتو نو هيتومارو :

عجياً ، قدم مرسوم الأثر
كأنه ذيل ديك الجبل البري
مثل فرع مقوس يتدلى مهضوراً
في سحب ليلاً طويلاً عبر هذا الامتداد ،

• أوجورا هياكونين إيزشو Ogura Hyakunin Isshu
مختارات أدبية يُعتقد أن جامعها هو فيوجيوارا
نو تيكّا ، وهي تعني بشكل حرفي : « مائة قصيدة
ألفها مائة شاعر مختلفين » ، تشمل مائة قصيدة
من نوع « واكا » Waka كلّ منها ألفها واحد من
مائة شاعر من عهد الإمبراطور تينجي Tenji وحتى
عهد الإمبراطور جياتنوتو Juntoku . في أقرب
العصور المتأخرة « أوجورا هياكونين إيزشو »

(Ogura hyakunin Isshu) قد حقق شعبية واسعة مع
الجمهور بوصفه « أوتا جارتوتا » uta-garuta ، وهي
لعبة بطاقات يابانية تقليدية . هذه اللعبة تلعب
بمجموعتين من البطاقات الصغيرة . الرزمة
الواحدة مؤلفة من مائة بطاقة ، كل بطاقة
تحتوي على ٣١ مقطعاً تعد قصيدة واكا . الرزمة
الأخرى من البطاقات تتضمن العدد نفسه من
البطاقات لها الأربعة عشر مقطعاً الأخيرة من
القصائد نفسها . بطاقات المجموعة الأخيرة تنشر
عشوائياً على حصيرة أرضية (tatami) ، ثم يقرأ
أحدهم قصيدة من بطاقات المجموعة الأولى ،
بينما المتسابقون الذين جلسوا حول البطاقات
الموزعة يحاولون التقاط البطاقات المماثلة
بشكل أسرع ما أمكنهم ذلك .

* مترجم من مصر

هل يجب عليّ أن أحرس الفراش وحيداً ؟
 (٤) يامامي نو اكاهيتو ،
 عندما أخذ الطريق
 إلى ساحل تاجو ، أرى
 وضعا مثالياً للرياض
 عند قمة جبل فيجي العالية
 بفعل انحراف الثلج للتساقط .
 (٥) سادومارو داهو ،
 في أعماق الجبل ،
 وطأة المسير فوق أوراق النباتات القرمزية ،
 تنادي ذكران الأباطل المتجولة .
 عندما أسمع بكاء الوحدة ،
 حزناً - هكذا حزناً ! - يكون الحريف .
 (٦) اوتومو نو ياكاموتشي ،
 إذا رأيت ذلك الجسر
 ممتداً برحلات طيور العقق
 عبر المدى
 يصنع بياضاً بصفيح محكم ،
 آنفذاً يكون الليل تقريباً قد مضى .
 (٧) آهي نو ناكامارو ،
 عندما أتأمل في البراح
 نحو السماء الممتدة فسيحة الاتساع ،
 يكون القمر هو نفسه
 الذي أطل على جبل ميكاسا
 من أرض كاسوجا ؟
 (٨) الراهب كيسين ،
 كوخى المتواضع
 جنوب شرقي العاصمة .
 هكذا اخترت أن أعيش .
 وعالمي الذي أعيش فيه
 الناس قد أسموه « جبل الكآبة » .
 (٩) أونو نو كوماتشي ،
 لون الزهرة

الآن يذوي بعيداً ،
 بينما في تهاة الأفكار
 حياتي تمر بشكل عقيم ،
 كأنني أراقب السقوط الطويل ينهمر .
 (١٠) سيميمادو ،
 حقاً ، هذا كائن
 المسافرين الذين يذهبون أو يقدمون
 عبر طرق الفراق
 - أصدقاء أو غرباء - عليهم جميعاً لقاء :
 بوابة « تل الالتقاء » .
 (١١) أونو نو تاكامورا ،
 عبر البحر العريض
 نحو جزر البعيدة العديدة
 ياخرتي تجرُ .
 هل تحتشد هنا سفن الصيد
 تُغلّق رحلتها إلى العالم ؟ .
 (١٢) الراهب / سوجو هينجو ،
 دع رياح السماء
 تنفث خلال الغيوم
 وتحجب معابرهم ،
 إذن لفترة ، حتى أستطيع حصر
 هؤلاء الرسل في شكل بكر .
 (١٣) الإمبراطور يوزي ،
 من قمة تسوكوبا
 أصبحت المياه تتساقط
 ما زال مني ، يتلفق ممثلاً :
 هكذا نبت حتى ليكون
 مثل أعماق النهر الهادئة .
 (١٤) ميناموتو نو تورو ،
 مثلما يسم ميتشينوكو
 تشابك أوراق السرخس ،
 بسببك
 كذلك أصبحت مشوشاً ؛

لكن حتي لأجلك تبقى .

(١٥) الإمبراطور كوكو ،

إنه لأجل خاطرك

أمشي حقولاً في الربيع ،

أجمع أعشاباً خضراء ،

بينما أكمأ أثوابي المعلقة

مبقعة بالثلج المتساقط .

(١٦) أريوارا نو يوكيهيرا ،

مع أننا مفترقان ،

لو كنت على قمة جبل إنايا

سوف أسمع صوت

أشجار الصنوبر تنمو هناك ،

ولسوف أزرع ثانية إليك .

(١٧) أريوارا نو ناريهيرا أسون ،

أنا ما سمعت ذلك مطلقاً

حتى عندما حملت لنا الحياة ذهبة

من الأيام القديمة ،

أن ماء محاطاً بحمرة الخريف

كما هو في ينبوع طهطا .

(١٨) هوجيوارا نو توشيوكي ،

الأمواج تتجمع

على شاطئ خليج سومي ،

وفي الليل الحافل ،

عندما أذهب إليك في الأحلام ،

أنحني من عيون الناس .

(١٩) السيدة إيسي ،

حتى لو وقت قصير

كقطعة من الغاب

في مستنقع نانيوا ،

نحن لا يجب أبداً أن نقابل ثانية :

هل هذا ما كنت تطالبين إلي ؟ .

(٢٠) الأمير موتويوشي ،

في هذه الكتابة المروعة

تمضي حياتي بلا معنى .

لذلك يجب أن نلتقي الآن ،

حتى لو كلفني ذلك حياتي

في خليج نانيوا .

(٢١) الراهب سوزيني ،

فقط لأنها قالت ،

« في أية لحظة سوف أجيء » ؟

أنا انتظرتها

حتى قمر الفجر ،

في الشهر الطويل ، قد تظهر .

(٢٢) بنيا لا ياسوهيد ،

إنها بجوهرها

أوراق العشب والأشجار الخريفية

بالية ومتناثرة .

لذا هم يدعون هذه الريح الجبلية

الشخص الطائش ، المدمر .

(٢٣) أوي نو تشيساتو ،

كما أطلع القمر ،

قامت أشياء لا تحصى في فكري ،

وأفكاري حزينة ؛

بل ليست لي منفرداً ،

فذا وقت الخريف قد أتى .

(٢٤) كان كي / سوجاوارا نو ميتشيزان ،

في الوقت الحاضر ،

منذ أن اجتذبتني دون مقدمات ،

أشاهد ، جبل تاموك !

هنا مؤسكى بالأوراق الحمراء ،

في رضوان الله .

(٢٥) سانيو أودايجين / هوجيوارا نو ساداكانا ،

لو أن اسمك كان حقيقياً ،

كرمة تتدلى من « تل التلاقي »

فما ثمة طريق هناك

تنوسله ، بلا بسالة الرجال ،

هَلْ يُمَكِّنُكَ أَنْ تُرْسِمَهُمْ إِلَى جَانِبِي ؟ .

(٢٦) تيشين كو / هوجيوارا نو تاداهيرو ،

لو يغادر القيقب

على جبل أوجورا

يمكنه فقط أن يأسر القلوب ،

إنهم ينتظرون باشتياق

رحلة الإمبراطور .

(٢٧) شاناچون كانيسوكي / هوجيوارا نو كانيسوك ،

على سهل ميكا ،

صاعداً في تدفقه وحرراً في انطلاقه ،

ينبوع إزومي .

أنا لست أعرف لو أننا التقينا :

فيم ، إذن ، اشتياقي إليها ؟ .

(٢٨) ميناموتو نو مونيوكي أسون ،

وحشة الشتاء

تنمو في قرية جبلية

أعمق ما فيها ، عندما

يمضي الضيفان ، ويتركون العشب

يذبل : إنها أفكار مُصِصَة .

(٢٩) أوشيكوشي نو ميتسوني ،

إذا كانت هذه أمنيتي

لانتقيت اقحوانة بيضاء ،

مرتبكة بالصقيع

في وقت الخريف المبكر ،

أنا صدفه ربما أقتطف الزهرة .

(٣٠) ميبو نو تاداهيمي ،

مثل قمر الصباح ،

كان حبي بلا شفقة فاتراً .

ومنذ افترقنا ،

لا شيء أكرهه كثيراً

مثلما أكره ضوء النهار المبهر .

(٣١) ساكانوي نو كورينوري ،

عند انسحاق النهار ،

فقط كأنما قمر الصباح

أضاء المشهد المغم ،

يغم قرية يوشينو

في ضباب الثلج المتساقط .

(٣٢) هاروميشي نو تسوراكي ،

في جدول جبلي ،

هناك حاجز منشأ

شيدته الرياح النشطة .

عندما فقط تغادر القياقب

لا يقوى على التدفق قُدماً .

(٣٣) كي نو تومونوري ،

في النور البهيج

من الشمس أبدية الإشراف ،

في أيام الربيع ؛

لماذا بلا انقطاع ، يستطيل الضجر ،

وتسقط زهور الكرز الوليدة عند التفتح ؟ .

(٣٤) هوجيوارا نو أوكيكاكي ،

ما الذي يكون الآن هناك ،

في عمري (الذي يتقدم طاعناً)

هَلْ يُمَكِّنُنِي أَنْ أَدْعُو أَصْدِقَائِي ؟ .

حتى صنوبرات تاكاساجو

لم تعد تملك عرضاً لراحة طويلة .

(٣٥) كي نو تسوراكي ،

أعماق القلوب

في البشر لا يمكن أن تُعرف .

لكن في موطني

أزهار الخوخ لها الرائحة نفسها .

كما في السنوات التي مرّت .

(٣٦) كيهوارا نو هوكايابو ،

في ليل الصيف ،

المساء ما زال يترأى موعداً ،

لكن الفجر انبلج .

لأية منطقة من الغيوم
يجد القمر الطواف مكاناً ؟ .

(٣٧) هيوئيويأ نو أسايساو ،

في حقول الخريف ،
عندما تعصف الريح الطائشة
فوق التندى الأبيض الصافي ،
هكذا تنتثر الجواهر بلا حصر
بكل مكان مُبعثرة في أرجائها !

(٣٨) / السيدة / أوكون ،

على الرغم من أنه هجري ،
فلأجل نفسي أنا لا أعاب :
إنه أبرم وعداً ،

وحياته ، تلك التي أقسم بها ،
كم هي تافهة جداً .

(٣٩) ميناموتو نو / سانجي هيتوشي ،

خيزران ينمو
خلال القصبات المتشابكة

مثل حبي المضمر :
لكنه فوق طاقة الاحتمال
لأنني مازلت أحبها جداً .

(٤٠) تانيرا نو كانيمودي ،

على الرغم من أنني أنكتمه ،
ففي وجهي ، ما زال يتجلى ،
ولعي ، وحبّي الخبيء .

وما هو الآن يسألني :
« أما من شيء يقلقك ؟ » .

(٤١) ميبونو تادامي ،

إنني أعشق حقاً ،
لكن إشاعة حبي
قد ذاعت وانتشرت ،
بينما كان يجب ألا يعرف الناس
أنني قد بدأت أحب .

(٤٢) كيوهارا نو موتوسوكي ،

أكمأنا كانت مبللة بالدموع
كوعود أن حبنا -

سيدوم حتى

فوق صنوبرات جبل البوح ..
وامواج المحيط المنكسرة .

(٤٣) / هوجيوارا نو / شاناجون أسوتادا ،

إنني قابلتُ حبي .
عندما أقارن هذه اللحظة

بمشاعر الماضي ،
انفعالي الآن كأنني
ما أحببتُ قبلاً .

(٤٤) / هوجيوارا نو / تشاناجون أساتادا ،

لو أنه يجب أن يحدث
أنا لن نلتقي أبداً ثانية ،
أنا لن أشتكي ؛

فأنا أشك أن هي أو أنا
سوف نشعر أننا قد تركنا وحيدين .

(٤٥) كينتوكو نو / هوجيوارا نو كوريماسا ،

لا ريب ، ما من أحد هناك
سوف ينبث بكلمة إشفاق ،

عن حبي المفقود .

الآن النهاية المناسبة لحماقتي
أن أرغل في العدم .

(٤٦) سوني نو يوشيتادا ،

مثل ملاح
مبحر عبر مضيق يورورا

مع موجته مضى ،

حيثما الحب العميق ،
أنا لا أعرف أضاليل الهدف .

(٤٧) / الراهب / أيكي هوشي ،

إلى الكوخ المتواضع ،
المكسو بكروم ذات أوراق كثيفة

(٥٢) / الأُم / أودايشو ميشيتسونو نوهاها ،

كذب الخَلَّيُون ،

خلال ساعات السهد ،

حتى ينبلج ضوء النهار :

يُمْكِنُ أَنْ تَدْرِكَ عَلَى آيَةِ حَال

الخواء في ذلك الليل ؟ .

(٥٤) / الأُم / جيدو سانشي نوهاها ،

لو أن تذكرني

سوف - من أجله - في سنوات مقبلة

يكون صعباً جداً ؛

لقد كان ممتعاً هذا اليوم جداً .

كذلك يَجِبُ أَنْ أَنْهِيَ حياتي .

(٥٥) هوجيوارا نو كينتو ،

مع أَنَّ الشَّلَال

توقف تدفقه منذ عهد بعيد ،

وصوته قد سَكَن ؛

إلا أنه ظل ، في اسمه متدفقاً أبداً ،

وفي الشَّهْرَةِ يُحْتَمَلُ أَنْ يَكُونَ مَسْمُوعاً .

(٥٦) السيدة إزومي شيكيو ،

قريباً ستنتهي حياتي ؛

عندما أفني هذا العالم .

وأنساه ..

دعني أتذكر ذلك وحسب :

لقاءً أخيراً معك .

(٥٧) السيدة موراساكي شيكيو ،

لقاءً في الطريق ،

لكن لا يُمكنني أَنْ أعْرِفَ بوضوح

لو أنه كان هو ؛

لأن قمر منتصف الليل

في غيمة قد اختفى .

(٥٨) داييني نو سانجي / السيدة كاتانيكو ، /

مثل جبل (أريما)

يُرْسَلُ حفيف رياحه عبر

في عزله ،

يَجِيءُ وَقْتُ الْخَرِيفِ الْكَثِيبِ ؛

لكن هناك لا أحد يأتي .

(٤٨) ميناموتو نو شيجيوكي ،

مثل موجة منقادة ،

تخطئها الرِّيحُ العنيفة على صخرة ،

كذلك أنا : وحيد

ومحطم فوق الشاطئ ؛

أجتر ما قد كان .

(٤٩) أوناكاتومي نو يوشينوبو أسون ،

مثل التيران الحارس

محفوظة عند المدخل الإمبراطوري ،

متوهجة خلال الليل ،

ومتبلدة في الرماد خلال النهار ،

إنه يتوهج الحب في .

(٥٠) هوجيوارا نو يوشيتاكا ،

لأجل خاطرك الجليل ،

مرة حياتي المتيمة نفسها

لم تكن تروق لي .

لكنها الآن رغبة قلبي

إنها رُبَمَا بشوق ، تبقى سنوات طويلة .

(٥١) هوجيوارا نو سانيكاتا أسون ،

هكذا يمكن أن أخبرها ،

كم هو عنيف حبي لها ؟

سوف تفهم

أن الحب الذي أشعر به تجاهها

يتوهج مثل نبتة النار في إيبوكي .

(٥٢) هوجيوارا نو ميشينوبو أسون ،

مع أنني أعْرِفُ حقاً

أن الليل سَيَأْتِي ثانية

بعدما يطلع النهار ،

ما زلت ، في الحقيقة ، أكرهُ مشاهدة

انبلاج ضوء الصباح .

(٦٤) / هوجيوارا / جون شاناجون سادايوري ،

عند مطلع الفجر ،

عندما ينتشر الضباب فوق نبع أوجي

ويصعد بأناة وإشراق ،

من المياه الضحلة إلى العمق ،

تراءى قصبات شبكات الصيد .

(٦٥) / السيدة / ساجامي ،

حتى عندما يجعلني حقدك

أصغى أكمامي بالدموع

في شقاء فائر ،

أسوأ من الحقد والبؤس

تكون خسارة اسمي الحسن .

(٦٦) / رئيس الجبل / ساكي نو دايسوجو جيسون ،

على حافة الجبل

منفردة ، بلا رفيق ،

تتنصب شجرة الكرز .

دونك ، صديقاً وحيداً ،

إلى الآخرين أنا مجهول .

(٦٧) / السيدة / سوو نو نايشي ،

لو أنني طرحت رأسي

فوق ذراعك في الظلام

في ليل ربيعي قصير ،

هذه وسادة الحلم البريء

سيكون الموت إسمي الحسن .

(٦٨) / الإمبراطور / ساتسو نو إن ،

مع أنني لا أريد

أن أعيش ما في هذا العالم الزائف ،

لو أنني أمكث هنا ؛

دعني أتذكر وحسب

هذا منتصف الليل وهذا بزوغ القمر .

(٦٩) / الراهب / نوبين هوشي ،

بانفجار زوبعة الريح ،

من منحدرات جبل ميمورو

سهول الخيزران في إينا ؛

أنا سوف أكون راسخاً وحسب

ولن أنساك أبداً .

(٥٩) / السيدة / أكازومي إمون ،

الأفضل للنوم

خائياً ، من الاحتفاظ بالزمن العقيم

خلال مرور الليل ،

إلى أن رأيت القمر الوحيد

اجتزت طريقها المنحدر .

(٩٠) / السيدة / كوشيكيو نو نايشي ،

بوساطة جبل أوي

الطريق إلى إكيونو

بعيداً للغاية ،

ولا أملك أن أكون معتمداً

ولا عابراً جسره السماوي .

(٩١) / السيدة / إيسي نو أوسوكي ،

يزهر الكرز ثماني ثبات

ذلك في نارا - حاضرة دولتنا القديمة -

قد أزهز ؛

في ثبات شرفات قصرنا التسع

يعقب عطرهم العذب اليوم .

(٦٢) / السيدة / سي شوناجون ،

مختلاً ينقع في منتصف الليل

يضلل السامعين

لكن عند مدخل أوساكا

الحراس ما خلدوا .

(٦٣) / هوجيوارا / ساكيو نو تاينو ميشيماسا ،

ما من طريق هناك ،

عدا التوسل برسول

لإرسال هذه الكلمات إليك ؟

لو أنني أستطيع ، لأتيت إليك

لأقول وداعاً إلى الأبد .

(٧٥) هوجيوارا لا موتوتوشي ،
 مثلما يعد الندى
 بحياة جديدة للنبته العطشى ،
 كذلك كان قسمك لي .
 وحتى الآن السنة قد انقضت عابرة ،
 والخريف قد جاء ثانية .
 (٧٦) / هوجيوارا نو تاداميوشي / هوشوجي
 نو فودو ساكي نو كوامياكو دايجو دايجين ،
 فوق عباب البحر الفسيح ،
 مثلما أجدفُ وأنظرُ حولي ،
 تراءى لي
 تلك الأمواج البيضاء ، ماضية بعيداً ،
 والسماء مشرقة دوماً .
 (٧٧) / الإمبراطور / سوتوكوان ،
 مع أنه نهر سريع
 شطرته صخرة
 في اندفاع تدفقه ،
 وعلى الرغم من انشعابه ، عليه أن يوغل ،
 وأخيراً يتوحد ثانية .
 (٧٨) / ميناموتو نو كانيماسا ،
 حارس بوابة سوما ،
 من نومك ، كم من ليالٍ عديدة
 قد سهرت
 على صيحات البدو ،
 مهاجرًا من جزيرة أواجي ؟ .
 (٧٩) / هوجيوارا / ساكيو نو تايبو أكيسوكي ،
 انظر ، كم جليلة وساطعة
 تكون الطرقات المكشوفة بضوء القمر
 خلال الغيوم المقطعة
 التي ، مع اندفاع ريح الخريف ،
 رشيقة تطوف عبر السماء .
 (٨٠) / السيدة / تاكين مون - إن نو هوريكاوا ،
 هل إلى الأبد

أوراق القيقب تتمزق ،
 تلك انعطافة نهر تاتسوتا
 في براح مطر زغي .
 (٧٠) / الراهب / ديوزين هوشي ،
 في عزليتي
 أترك كوخِي المتواضع ،
 عندما أنظر حولي ،
 في أي مكان ، كانت هي نفسها :
 منفردة وحيدة ، ظلمة ليل الخريف .
 (٧١) / داي ناجون / ميناموتو نو / تسونيتوبو ،
 عندما يأتي المساء ،
 من أوراق الأرز عند بوابتي ،
 تُسمع طرقات لطيفة ؛
 و ، نحو كوخِي المستدير تنلغ ،
 يدخل نسيم الخريف الطواف .
 (٧٢) / السيدة / يوشي نايشيتو كي نو كيه ،
 مشهورة تلك الأمواج
 تلك الإجازة على ساحل تاكاشي
 في غطسة صاخبة .
 لو يجب عليّ أن أذهب قرب ذلك الشاطئ
 أنا سوف أبلل أكمامي وحسب .
 (٧٣) / أوي نو / جون شاناجون ماساهوسا ،
 على ذلك الجبل البعيد ،
 فوق المنحدر تحت القمة ،
 الكرز في ازدهار .
 عجباً ، دع سحب الجبل
 لا تظهر لحجب المشهد .
 (٧٤) / ميناموتو نو توشيو يري أسون ،
 ليس من أجل ذلك
 أنا صليتُ عند المحراب العظيم :
 لأنها ستصبح
 كالجفاء ، والوهن
 كالزوابع فوق تلال هاسي .

أنه يأمل حبنا أن يدوم ؟ .

إنه لن يجيب .

والآن أفكاري النهارية

مثل شعري الأسود ، متشابهة .

(٨١) هوجيووارا نو سانسادا ،

عندما أجلبت نظرتي

نحو المكان حيثما سمعتُ

نداء الوقواق ،

الشيء الوحيد الذي وجدت

كان قمر الفجر المبكر .

(٨٢) / الراهب / دوين هوشي ،

مع أن الأحزان العميقة

خلال عاصفتك الوحشية ، حياتي

ما زالت تترك لي .

لكن دموعي لا أستطيع أن أكشفها ؛

إنها لا تستطيع تحمّل أحزاني .

(٨٣) / هوجيووارا / كوتاي كوجو نو تايبو توشيناري ،

عن هذا العالم أعتقد

أن هناك لا مكان للهروب .

أردت أن أخفي

في أعماق الجبال القصبة ؛

لكن هناك سمعت بكاء الأيائل .

(٨٤) هوجيووارا نو كيوسوكي أسون ،

لو يجب علي أن أعيش طويلاً ،

إذن لعل أيامي الحاضرة

ربما تكون حبيبة إليّ ؛

فقط كما ملأت أوقاتي الماضية بالأسى

تجيء الآن بخلفية حنونة في الفكر .

(٨٥) / الراهب / شادين هوشي ،

خلال ليل ساهر

مشوقاً أغبر الساعات ،

بينما تلک فجر اليوم ،

والآن مصراعي غرفة النوم

يحفظان الضوء والحياة عليّ .

(٨٦) / الراهب / سايجيو هوشي ،

هل علي أن ألوم القمر

الذي جدد هذه الأحزان ،

كما لو أنها كانت أسى مصوراً ؟

أرفع وجهي قللاً ،

ألاحظه خلال دموعي .

(٨٧) جاكورين هوشي ،

ليلة خريفية :

شاهد سُحِب الوادي تتكاثف

خلال أوراق شجرة التنوب

التي ما زالت تحمّل البلب المتقاطر

من مطر الأيام الباردة المفاجئ .

(٨٨) كوكا مون-إن نو بيتو / المراقق للإمبراطورة كوكا ، /

بعد ليلة وجيزة واحدة ،

قصيرة كعقلة القصبة

يُثمّو في خليج نانپو ،

هل علي أن أشتاق له إلى الأبد

بقلي المقعم ، حتى انتهاء الحياة ؟

(٨٩) / الأميرة / شوكوشي نايشيتو ،

مثل خيط العقد

نشأ ضعيفاً ، حياتي سوف تنفطر الآن ؛

لأنني لو ظللت أعيش ،

كل ما أفعله أن أخفي حبي

ربما يثمّر أخيراً وأهناً ويزوي .

(٩٠) / المراقق للإمبراطورة إنبو / إمبو مون-إن نو تايبو ،

دعني أرى هذا !

حتى أكمم صائدي السمك

عند ساحل أوجيما ،

على الرغم من أن البلب يتخللها وتبتل ثانية ،

لا تتغير ألوانهم .

(٩١) جو - كايوجوكو نو سيسشو

دايجودايجين / هوجيوارا نو يوشيتسيوني ،

في فراشي البارد ،

محجوبة صورة لحافي المطوي ،

إنني أنام وحيدا ،

بينما تتجمع خلال ليل الصقيع

أسمع أصوات الكركدن الوحيد .

(٩٢) / السيدة / نيجونون نو سانوكي ،

مثل صخرة في البحر ،

في المد والجزر تختفي من النظر ،

كشي المغمور بالدموع :

لن نجف للحظة ،

ولا أحد يعرف أنها هناك .

(٩٣) كاماكورا نو أودايجين / ميناموتو نو سانيتومو ،

لو عالمنا فقط

يمكن أن يظل دائما كما هو !

ما من مشهد جميل

لمركب الصيد الصغير ،

موقفا بالخبال على طول الشاطئ .

(٩٤) / هوجيوارا نو / سانجي ماساتسوني ،

من جبل يوشينو

عواصف باردة ، ريح خريفية ،

في أعماق الليل

ترتفع البلدة القديمة :

أسمع أصوات الأشعة المنحدرة .

(٩٥) / دنيس الدير / ساكي نو دايسوجو جين ،

من الدير

على جبل هيبتي أنا أراقب

هذا العالم الكتيب

ومع ذلك أنا غير جدير

بأن أحمله بأكامي المقدسة .

(٩٦) / هوجيوارا نو كيتسوني / نيو نو ساكي نو دايجو - دايجين ،

ليس ثلج الزهور ،

الذي تجرفه الريح الهمجية العاصفة

حول شرفة الحديقة

الذي يتبدد وينهار ضائعا

في هذا المكان إنه أنا نفسي .

(٩٧) جون - شانا جون ساداني /

هوجيوارا نو ساداني ، هوجيوارا نو تينيكازا ،

مثل عشب البحر المالح ،

التوهج في سكون المساء ،

على شاطئ ماتسو ،

وجودي كله متوهج ،

بانتظارها ، تلك التي لن تجيء .

(٩٨) / هوجيوارا نو إيتاكا / جوزامي كاريو ،

إلى جدول نارا

يأتي المساء ، وحفيف الرياح

يحرك أوراق أشجار البلوط ؛

لم يترك إشارة صيف

لكن القداسة تستحس هناك .

(٩٩) / الإمبراطور / جوتوبا - نو - إن ،

لبعض الرجال آسي ؛

وبعض الرجال بغضاء إلي ؛

وهذا العالم التمس

لي ، بكل أحزاني ،

مكان بانس .

(١٠٠) / الإمبراطور / جانتوكوان ،

في هذه الدار العتيقة ،

مرصوفة بمائة حجر ،

تنمو السراخس في الإفريز ؛

لكن كثيرة مثلهم تكون ،

ذكرياتي القديمة أكبر .

** الترجمة عن :

Carter, Steven. ((One Hundred Poems by One Hundred Poets.))
In Traditional Japanese Poetry: An Anthology Stanford: Stanford
University Press, 1991. Pages 203 - 238 includes Romaji,
English translations, and notes on the authors and poems.



اللوجة للفنان دندار حسن - سوريا

نهار واحد وطريق

طالب المعمرى

إلى وطن

* لا شيء يستطيع

كالنهار

كأن الحياة

نهار واحد

جمرة أولعت أزلاً

والليل الذي

أعرفه

ليس مودة صغيرة

لصالح كبرى

استراحة لصبر

ضعيفة لنهار

قادم

كم من جسد، أفكار

كالعملة

اتسخت، قدمت

والشرق

نهار واحد.

* ماذا، لو كان لي

جناح طير

هل يستطيع الضجر

لو فتحت الطريق

قلبه وأغرائه

هل أصل إليك

ونرحل

كل شوكة

على القدم

وردة في اليد

لن نتطرق أيها

الصباح المكرر

سأرعى بوجهك

الكتب والوصايا

ومن أجلك - ربما - أنت

طريق.

قصائد

هدى حسين *

تحنيط الطائر

سادفن في اللوحة
كل أعقاب السجائر التي طار دخانها
وسأصنع نقبا لعين الطائر التي تبخرت
ثقب أزرق
يصلح لموئلاء مدخنة.

مشرق الشمس

أنفتح على العالم ببسمة
ونظرة منكسرة تخفي دهاء ما
أعرف جيدا أن طيبي القلب يحبون المساكين
وأن المتعجرفين فقاعات من الخوف
لكنتي ببساطة هذا النهار لا أبالي
فقط

أتلذذ بمذاق العرقسوس الساخن

الحلو في ذاته

وأكره السكر كالعادة..

وكقطقس لاهوتي مقدس

أروي نخلاتي القصيرة في الشرفة

وأطلق صراخ بغاواني

ثم ألقى التحية بالخبيرة

على خريطة مصر الإدارية

التي

على جدار حجرتي

مرشوقة بمسماز.

تسقط ورقة من شجرة يغزوها النمل من الداخل

ورقة خضراء كزيت الموتى

كالنار يخ تسقط ورقة

* شاعرة من مصر

اللوحة للفنان يوسف أحمد - قطر

بعدها تسقط شجرة.

تحرق غابة بأكملها

الحطب المتفحم بداية المأس.

هذا الخاتم القميص للشئ

أيها الغابة التي تُدعى

ذاكرة.

صانعة التمانم

عندي إبرة حادة

وخزعة

وخيط.

فهل عندك عنق أطوقه بهم

أيها العصفور الذي أسمى وراء قلبه

ودمه وريشه وعظامه الساحرة؟

تراحمت المناقير

ولم تعد هناك أغنية.

بقي الترقب سمة لمواسم الصيد

وبقيت بقوسي وحريتي وسهامي

أدافع

عن الفخ الذي نصبته سخرية الطبيعة

لحيوانات نافقة.

صحبة التمثال

يحيى الناعبي

(قل لي كيف كنت تعيش)

حلمك في مكان ما . أفل لك من تكون)

محمود درويش

يحيى

التي تداعب الضباب المتطاير

سلحفاة تتكور ببطء

وتنسج الحلم الكحلي

في أحضان الجيب .

ما اخترت الطريق ولا الأزقة

بين أشجار الصنوبر

فالغاية المهجورة

لونت الزجاج

الذي يلتهم القلب

على هامش جسد مبلبل بالدمشة

أرواح معلقة ومشربئة

تلوح بما تناثر

من أبخرة الحروب

وشهوة المظاهرات .

بنخيل مسيح بأحزمة الآهات

عمر فراشات

ورسامون بأعمار الغيوم

في متاحف لونت رثة المكان

مروا كما لو كنت منشغلا

بامرأة تحيك لي شركاً للمساء

في مؤامرة

تربض في عينيها .

سأهما في صحبة التمثال

في صمته

الذي لا يوقظ الأطفال

على حاجبيه استقرت السنوات

يغفو قليلا

ومن أحلامه

تنزف الفصول

للتوجة بأرصفة

ومقاه وعربات القطارات

وقوافل غارقة

بشمالة قطط نائمة

مادا في علياته بتناغم مستمر

جسده الرخامي

خزانة السنوات الملهمة

بجمال الآلهة الأبدى

صور مزحومة بالألوان الفاقعة

يتسرب منها ماء الحفلات

والكرنفالات

في الطريق المجاورة

طيور مزهوة

حول شلالات

من شظايا الماضي

بينما التمثال

في مشهد قديم

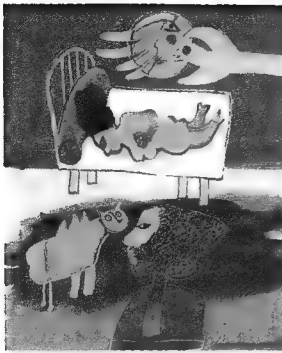
يغني على ضفة النهر

روحة سابحة في العراء

الأقرب إليه

من حياة تلاشت كالظلال .

تمثال ديستوبليسكي



اللوحة لفنان كورياني - هولندا

مشاهد من ليل مدينتنا

رشا عمران*

هي المشهد الأول

في البار الشعبي

البار المجاور للبحر

كان رجال مسنون يبعثون ما تبقى من

أسنانهم على طاولات الليل

بينما بعض الفتيات يهين كعوب أحذيتهم

العالية لفتح آخر حبات الفستق

في الصحنون شبه الفارغة

الرجال المسنون

الفتيات بفضيحة صباهن

كؤوس الشراب التي بقعتها الشهوات

المراوغة

المطر الخفيف يحاول تهدئة رمال تصر على

الضجيج

البحر فقط

بوحده الأزلية

سيدكر ذات يوم

أن حياة ما عبرت هنا

و أن الزمن ليس غير ظل ساخر

لأغنية بلغات مضطربة

اختبأت في القشرة القاسية

لحبة فستق أخيرة

* شاعرة من سوريا

هي المشهد الثاني

حيث المكان يحتشد بين جدران بنوافذ

مفتوحة

رجال كثيرون

ونساء أكثر

رجال بيض وصفر وسود وبين بين

نساء بيض وصفر وشقر وسود وبين بين

بلا أكتراث يخلع الرجال قمصان شهواتهم

ثم يمدونها تحت عبور النساء

بدرية واضحة ترتدي النساء ما يشبه الرغبة

قبل عبورهن الصاخب نحو الدوران

المضطرب

حول حلبة الرقص

الرجال الأكثر

النساء الأكثر

الأجساد التمايلية ، المتلاحمة ، المتلاقية

أجساد متشابهة

أجساد مختلفة

الخمر الهاطل كمطر يحاول أن يهدئ رمالا

تصر على الضجيج

وحده القمر

يراقب المشهد من النوافذ المفتوحة

القمر من وحشة مكانه

سيدكر يوما

أن حياة عبرت هنا

و أن الزمن ليس غير ظل ساخر

لقمصان تبعثرت

تحت العبور المغموم

للأجساد الذاهلة

في المشهد الثالث

شارع طويل وفارغ ومعتم

رمال يفرق تصادمها قوافل الصمت المنحنية

كأقواس الحداد

رجل يهرب من عتمة الروح المألحة

امرأة تهرب من عباءة الكتف والنهار

رجل وحيد

امرأة وحيدة

سيارة تتخفى في سوادها

أعقاب سحائر مطفأة على المقعد الأمامي

بقايا دموع كحلية على منديل أبيض

لهاث كالمطر يصر أن يهدئ الرمال التي لا تهدأ

حجر وحيد

حجر لا يوحى بشيء

حجر فقط

سيدكر أن حياة عبرت هنا

و أن الزمن ليس غير ظل ساخر

لدمعة داكثة

بقيت فوق منديل أبيض

على المقعد الأمامي

في المشهد الرابع

شارع طويل

شارع

مزدحم ، ضاح ، مضاء

ضجيج كرياح معلن في تأنيب الرمال المشاغبة

على الرصيف الضيق

كان شاب بلون اللوز

كانت فتاة بنكهة العنب

كانت يدان تقتربان

شهوة مراوغة

كانت تخترع بيتا وسريرا وأطفالا بطعم الحب

اليدان تقتربان أكثر

تشبكان

على رصيف ضيق

رصيف عتيق

سيدكر يوما

أن حياة عبرت هنا

و أن الزمن ليس غير ظل ساخر

لأصابع ملتصبة

اشتبكت في حلم مراوغ

عن البيت

و السرير

و عن أطفال

بلون الحب

الْمَنَازِلُ

أحمد بلحاج آية وارهام *



اللوحة للنافذة سماء الصابري - غمش

تَعُودُ لِنَسْكُنَنَّ
حُجُرَاتِ الْمَنَازِلِ.
تِلْكَ الَّتِي غَرَبَتْهَا الْفَجَائِعُ عَنْهَا
لِسُلْطَنِيهَا نَفْسُ الصُّبْحِ،
كُلُّ الْجِبَاهِاتِ الَّتِي حَمَلَتْهَا مَيَاهُ اُشْبِيَاهِ
عَلَى الْأَمَقِ تَزْرَعُ لَوْنُ الْعَرْقِ
قَابِلَةً فَكَيْفَ فِي يَدَيْتِنَا نَدَاهَا اُتْلَقْ؟

* * *

وَالْيَبَادُورُ نَكْشِبُ فِي دَمِهَا أَلْفَا،
كَيْفَ يَحْطِفُنَا الصُّمْتُ؟
أَوْ كَيْفَ أَرْوَاخُنَا تَحْتِي الْيَمَنَافِي؟!
الْمَنَازِلُ جَذَرُ النُّفُوسِ الَّتِي لَا تُهَادِنُ عَشْفَ الرِّيَاحِ.

تَعُودُ عَلَيَّ فِصَّةٌ مِنْ جَنَاحِ
نَشِيئَةٍ كَأَخْيُولَةِ الْإِسْطِيخِ
نُقْبِلُ فِيهَا مَكَامِينَ عُمْرٍ؛
ظِلَالُهُ تَمْسَحُ عَنَّا الْجِزَارِخَ
وَمَا أَكَلْنَا بَهَاءَ،
إِذَا نَحْنُ غِيْمًا نَفْتَشُ عَشَا
فَنَادِيْلُهَا رِبْشَةً فِي وَجْهِهِ اللَّيَالِي
لَهَا الْأَرْمِينَةُ

تُعَلِّي عَلَيَّ وَقَعَ أَحْسَادِنَا
وَلَهَا الْأَفِيدَةُ
تُطَرَّرُ بَحْرُ الْقَاوِيلِ
أَنِّي الطَّبَاقُ أَرْتَدَّتْ جَبَّةُ الْإِنْفِكِ
وَارْتَقَصَتْ فَوْقَ جَمْرِ التَّوَارِخِ.

* * *

لِيَطْعَمَ الْمَنَازِلُ نَأْتِي فَرَاشًا
سَمَاءَ الْمَخَابِيلِ مُصْبَحًا
وَالْتَّوَارِخِ مَاءَ السَّنْكَوَلِ.

نَسَافِرُ فِي الْحُجُرَاتِ
حُيُولُ الطُّفُولَةِ عِطَّرَ
نُضِي بِهِ قَلَوَاتِ الزَّمَانِ
الزَّمَانِ الَّذِي سَقَى لَحْمَ الْكِبَارِ
بِمِخْرَاطِ أَنْفَابِهِ
وَنَضَافِي بِأَبَارِهِ
حُلُمُ الرَّاخِيلِينَ،
حَدَائِقُ أَجْدَادِهِمْ
تَنْفَشُ فِينَا
إِذَا هَطَلَتْ سَحْبٌ مِنْ حَيَوْنِ.

* * *

عَلَى شُرُفِ الْأَغْنِيَاتِ نُلَاعِبُ أَهْلِيَاءَ
كَانَتْ هُنَاكَ تَفُوحُ بِمَكُونِيهَا
بُسْطٌ مِنْ خَرِيرِ الْأَنَاسِي
جَدَاوِلُ تَرْصِيعِ كَرَمِ الْحَنَاتِيَا
وَأَحْبَابِ سَمْنِ
تُعْطِي الطَّرَافَةَ أَشْكَالَهَا.

لَمْ نَكُنْ فِي الْبَدَاهَةِ نَسْبَحُ
فِي الْغَرَابَةِ كَانَ اللَّيْلُ إِلَى اسْمِ حُطَانَا
الْكُوَايْنِ تَشْرَبُ مِنْ تَبْهِنَتِنَا جَذَلًا

* شاعر من المغرب

صار فخلت

زهرا ن القاسمي *

السماء خفيضة
قال لي بوابها ...
... لا توقظ الصمت
اتركه ينام هنا
وارتفع قيد حياة إلى فوق
سوف يحملك الرفرف إليك
هنالك تلتقي بنفسك
قل لها كل شيء

كان الظلام كأساً مدلوفاً في الأرجاء
والرفرف يعلو ويعلو
كل شيء يبتعد ..
أرتفع وكأنني
أهوي

لكن السماء ما زالت خفيضة
لو كان لنا أن نعيد ترتيب الأرض
لسمعنا نداءات أمهاتنا

أنا بائع متجول
أبيع زهوراً وحلوى وأدوات زينة
دخلت هذه المدينة
قطعتها شارعاً شارعاً
حارة حارة
شبرا شبرا

لم أجد من أبيعه أو أجيبه
لم أتكلم مع أحد من زمائى
فوق هذا كله ...

ضللت الطريق للخروج

* شاعر من سلطنة عُمان

وحدهم الذين ينامون كثيراً
ينعمون بلذة الحياة

ارسم جبلا
أقف على قمته

أثر في الجهات جراثيم أمراض فتاكة
سوف ينتهي كل شيء

سوف أستريح بعدها
كريشة كَفُّ الهَوَاءِ عن التلاعب بها
سأصم أذني بأصابعي

فلا أسمع صوت الضمير
سأصرخ في التخوم

لمن الملك اليوم؟

وسوف تحتاجني بعدها سكينه الأبدية

يُحَدِّثُ أَنْ أُغِيبَ فِي خَطَوَاتِي

فہل نسکن حاضرنا حقا ؟

يحدث أن تتأكل الأرض

لنوقظنا منا
تُرى ...

لماذا رفض القمر إبقاء الغازات المتبخرة لحظة
تكوينه

ورغم الجاذبية التي يتميز بها
ورغم النظريات التي تحتم تكونه من الأرض
وانفصاله عنها ؟
يحدث ...

تلك الغابة لم تكن إلا أنت
كان الضوء يخترق عتمة مشاعري
صار شفة متمص طفولة الحب
في قماطه الزهري
سوف أذرع امتداد ظلالك الخريفية
أيها الوجع الموغل فيّ

حتى ذلك النهار الذي ولى
والذي سجلته وسخرت منه ومني
ولّى
حتى تلك الأمية ليلة البارحة
في الفندق الذي نمت فيه ...
... مثل وعل
تلاشت ...

حتى الظلم الواقع على الطريق
من كثرة ما نخطو عليه
حتى أنا
توجس مغبرّ

قادم من حكمة أجدادي وحياتهم
من زمن أزلي واسع كالصحراء
باحثا عن أسرار
نسيته في نفسي
استمعت للريح تحمل وصايا أجدادي
تلوها عليّ
ظننت أني أفهم ما قالت

وعندما انتهت من تلاوتها
خلعت آلة الحرب

واسترحت في الصمت

لم أكثر بما قاله امرؤ القيس

ولا ما قالت المعلقات

اكتفيت أن أعلق كل شيء برقتي

داخلا سوق التكنولوجيا

حيث طنين الآلات والمعلومات والنظريات

ينهمر في كل مكان

بينما كان للإلياذة نصب رائع في أرقى الميادين

كانت التفاعلات النووية تاكل موروثي

المعلق برقتي كتميمة

أنا آخر العرب

أجلس في زاوية من زوايا القلعة

التي شهدت فصولا من الموت

عقلي بجائبي

في صندوق خشبي صغير

وجسدي ذابل وجاف

كمومياء ...

جمجمتي ملتصقة على الزاوية بمسمارين

ياكلهما الصدأ

بينما عيناى .. تحدقان منهما

في الفراغ الأبدي للمستقبل .

أنت أيها السيد الذي يتعني

ما الذي تريد ؟

تجاهلك كثيرأ

تندس بين أشياءي

تنصت عليّ وتراقبني

أعرف كل شيء عنك

كما تعرف عني

قلدتك كما قلدتني

تبعك في تبعك لي

وتجسست عليك

هل أنت ظل ؟

كلما أظلمت

تشع أكثر

ها أنت تختفي لأول مرة في حياتي

هل تحنّ إلى لعبة الغميضة ؟

لكنك لن تعود

أفهمك الآن

أنت لست ظلا

أنت شيء ما

بل أنت لا شيء

ما الذي تريد

حتى تعود إليّ

بينما كنتُ أصلي

أحسست كل شيء يركع معي

وعندما سجدت

كانت المئذنة تقطع الطريق

على العابرين

أتية في هذه البادية الواسعة

أبحث عن ربيع حملت خبراً لي

من مجنون ليلي

علمت أنها تختبي في قبضة ماردم

اندس تحت الرمل

ها أنا أطوي رياح الصحراء

وأخفيها في (سَحارة)

لن تصلني وصيتك يا قيس

ولأجلك ...

سامع الرياح من التناسل

أصدقائي الموتى

كانوا هناك

لم نتفق على شيء

إلا على تلك التحايا الغريبة

التي تولدت بيننا

الأصدقاء الموتى يفرغون طبيعتهم

وها نحن دون أن ندري

نشعر بنشوة أقرب للتألم

الجنون

تلك الشجرة الوحيدة

التي تقف وجهاً لوجه

أمام مدى بيني أهرامات وهم

تسمى العقول

عندما ستصحو تلك الطفلة

التي خلقتها من همس زنبقة حزينة

سأقول لها غني

ساعتها

لن تتلبد السماء بالغيم

إنما تمطر ناراً

لآلهة حديثة

تنسج ثوب أوديسا جديداً

كأغنية حديثة

كسهم يرقى بروعته

كرفرفة فراشة

أسعى لإشعال جذوة الصبح فيك

يا ربة الحجر

أنا خالك المستقيل من الرقصات المجنونة

لتلك الآلهة الاستثنائية

تمر مسرعة ناحية إلى قصورها في البرزخ

بينما أخلق لأجلك ...

أرجوحة من شذى

كلما هممت بتذكرك

جرتني سحابة من عيونهن

ناحية البعيد

فأنساك

في الصباح

عندما استيقظ

كانت تحتل رأسه نخلة طويلة

تدلت عذوقها ناضجة

حذق في المرأة

لم يصدق نفسه

لكنه لم يحس بنقل ولا بالمشي

كل ما فكر فيه

كيف يستطيع أن يمشي في شوارع قرينته

بنخلته الطويلة

شيء آخر شغل وقته

كيف سيسقيها ؟

ومن سيحني عذوقها ؟

كان ينحني بصعوبة أمام الأبواب

حتى لا تعيقه في الخروج والدخول

لكنه بعد زمن

تعب من المشي

فوقف مكانه

صار نخلة

في السماء

في صعودي الأخير

سأختار ركنا نائيا

سأنتحلي عن أوراق النبتة

ثم أتوسد حجرا ناعما

..... وأنا

أشطب المدى

ولست سوى كلمة خرجت ذات هديان

فذابت في العواصف المختزنة

في حجارة بيت قديم

تعذبه سيرة ساكنيه

في عوالم البشر الذين لم أخلقهم

أمنيات وأحلام

أسرقها منهم

لأخزنها لهم في الموت

لعلهم يحتاجون إليها

ولكل الأسرى السياسيين

سوف أدير ظهري هذه المرة

لأنهم أرادوا أن يحلموا

بسماء ليست كسمائي

بأرض ليست كأرضي

سوف أترك أحلامهم

ترعى أشواكا

بينما تحوم في

غيبتها التي قدرت لها

ولن تعود إليهم

إلا

كجبن ماضٍ يُغبر

في الظلام

هناك .. في الظلام

ملايين العيون

تتقافز وتتأمر ضدي

الأحلام

ماهي إلا تجمع أرواح الموتى

التي تتخذ من

جماعتنا مساكن للنوم

تستيقظ عندما نغيب

لتمارس حيواتها الافتراضية

فيا أيها القوم ...

أعطوني هوياتكم

لن نحتاجون إليها

فالهواية كالسمااء أيضا

ليست بحاجة لمعرفة ما كان .



ريودو جانيرو:

الاغتسال من أدراك الذات بمشاهدة العالم

خليل النعيمي*

نفسي الرغبة في ملاحظة الأبعاد الكونية لهذا العالم السحري الذي اكتشفه «العالم القديم» عندما أدرك للشرق ظهوره، وأخذ يسيل في طريق الماء.

يقول الفيلسوف الفرنسي ميشيل سير: «أن فرنسا» أخطأت، في بدء طريق الحضارة الكونية لأنها اختارت التاريخ (حملة مصر) مقابل الجغرافيا (حملة الانجليزي كوك)، والبرّ المحدود (نابليون قائد بري) مقابل البحر اللامحدود (كوك قائد بحري)، والشرق القديم، مقابل المحيطات الجديدة. ولكنها بذلت، وما زالت تبذل، مجهودات عظيمة للحاق بمن سبقوها على دروب الحضارة.

هنا، فقط، ازاء هذه الفضاضات اللامحدودة من الروعة والثراء، فيما وراء المحيط الأطلسي الذي أروع العرب، استوعب، لأول مرة وبوضوح، عمق هذه المقولة التي تفسّر، إلى حد كبير، تفهقر العالم العربي الذي انكفأ، ذات يوم، أمام «بحر

في «ريودو جانيرو»، بقيت، لفترة طويلة، مكتوماً؛ بقيت كالحايس النسمة، إلى أن التقوى بالرجل الذي يغني بقدميه. في شاطئ «كوبا كايانا» الرائع تحت قباب الجبال السندسية، يقترش الرجل الأرض. يقعي فوق فراش أخضر، ويقدميه العاريتين يدير النوتة الموسيقية، وهو يشد بصوت جميل. صوته الأحن السائل مثل «زهر العسل» في «الصخب والعنف» هو الذي جعلني اكتشف الجبال العملاقة الواقعة، منذ الأزل، فوق المحيط جبال راسخة «كانت في مكانها» قبل أن يصل إلى هذه الوهاد المائتية، المغامرون البرتغاليون، البارحة (أقصد منذ قبل قرون).

جبال خضّر، عميقة الأبعاد، رؤوسها تنبع من قلب المحيط الذي بدا، وكأنه تعب بعد طول مخاض. رؤوسها الصخرية تتقلب في الفضاء ناظرة من نحو إلى نحو، دون أن تُزعج نظراتي. الرجل القحة الذي يغني بقدميه هو الذي فجر في

* روائي وطبيب جراح يقدم في باريس

الظلمات»، خاسراً «معركة الماء» التي ربحها «الغروب البحري» مؤسماً بذلك، فضاءه الحدائي الذي لا يقام؛ عندما داهمتني رغبة الكتابة، جلست على أول مقعد شاعري وجدته شاغراً، ولم يكن ثمة غيره على المقعد الملوث، نفسه، يجلس رجل برازيلي، أسمر، عريض الجبهة، صامت وحزين، يشبه «جمال الفيظاني»، وكأنه الأخ التوأم له. رغب بي، دون أن أطلب منه شيئاً، وأفسح لي مكاناً أجلس فيه على راحتِي، لأسمع الصوت والصدى؛

أجلس وسط الدھماء في شاطئ «كوبا كابانا» الشهير الذي تحتله الكتل البشرية العديدة الهجوم والأجناس. صدورها مكشوفة، ومزخراتها عرضة للريح، وخصورها تتمايل في ضوء النهار الحالم، الذي أشرفت شمسه للتو؛ الأجساد هنا في عرس يومي دائم، حتى وأنت تقرأ الأسي على الوجوه. أية حياة هي هذه المملوءة بالحرية والشفث والرغبة؟ وتكاد تنهر نفسك زاجراً لئلا تقع ضحية الغيث المنبثق من الأوراك.

واستعيد مقولة قديمة كرهتها من كثرة ترددي لها: «الحب هو الإخلاص، والإخلاص أكلته الرغبة»؛ ولكن عن أية رغبة أتحدث في «البرازيل»؟ وفي ريو دو جانيرو، بالذات؟ وبالأخص عن أي حب؟ وفي النهاية، ما هو الحب إن لم يكن حبك للعالم؟ وستدرك، عندما ترتقي الجبال الخضراء المحيطة بريو دو جانيرو، أن المسألة لا تتعلق «بالوجود والعدم»، تلك المقولة النظرية البائسة التي تسلطت علي في الشام، وإنما هي، في الحقيقة، «الكون أو العدم»؛ فلا معنى للوجود خارج الكونوس العظيم.

سأجلس في مقاهي الشاطئ التي تشبه، إلى حد بعيد، «جرايق الجزيرة» على «الخابور»، وسأتمتع بنسيم الضحي «الدمشقي» وعيوني تمثلي بأجساد كائنات، وجودها بعد ذاتها، يعتبر سراً مبهجاً من أسرار الكون.

الطبيعة، هنا، ليست صامتة. إنها تتكلم. تلمس تاريخ الكائن فتغويه. مدوراتها الأرضية التي تمنيع من الماء وطبة وخضراء. واستدارتها مثل استدارات غانية بكساء، لا تمل من التلمس. الماء تحنها تبدو مثل أجران الدمع الحزين. تنطلق إلى قممها العالية فلا تنال بصراً. هي لا تتأثر بالنظر العابر. إنها تريد السماء المغلفة في أفقها البهي. وأنت تختفي في ذلك كالملاحق «على الدوام»

الكون جزيرة؛ هذا ما تؤكد العين البصرية التي تفرق حتى أنهبها في أرض السراب البرازيلي؛ هنا، تفهم أن حسبة الكائنات ليست مصطفعة، ولا هي مفرضة. إنها تعبير الحياة

الصادق عن أمواتها وهي، مع ذلك، لا تحمل طيشاً، وإنما إغراءً. إغراء الرغبة النانسة بين الشجر والماء.

منظر الكتل الأرضية السود المنبثقة من البحر برؤوسها المظلمة مثل قلب عتيق يغير الرعب، وكنت في أسوأ حالاتي. ماذا أفعل غير أن أمشي كثيراً علني أنسى ما لا ينسى.

«ريو دو جانيرو» خفيفة في السماء. نهودها الكمائية تثير الفلق العميق في النفس. لم أكن أتصور أنني سأرى أرضاً بمثل هذه الفتنة. لكان جموع الشياطين انطلقت لتقبض الروح في هذه المكان وفي اللحظة التي جاءت لتفعل ذلك، وهو أمر المحيط لها، لتفعل على مرأى من الخلق، والناس حولك، يمشون بلا اهتمام. وقررت أن أقامو ذلك الرعب المسائي، ولكن كيف؟

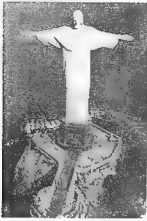
في المساء يشعلون فوانيسهم الكهربائية، ويبسطون على حافة المحيط أغراضهم: عرائيس الذرة المسلوقة (كما في عرنوس بدمشق)، ومعاصد بنية بلا مزية، وأبسطة صفر لماعة، وعقود من الخشب والتراب، ومناظف مختلفة الألوان والحجوم، وأدوات زينة رخيصة، وأشياء كثيرة أخرى لا تسر الناظرين، إن لم تثر عدايتهم السليعية.

واستجيب لرغيتي القديمة في «الشام»، أنهب العرنوس بشبهة نسيبتها منذ أكثر من عشرين عاماً. عرنوس مهمل بمائه الساخن والملوح، يستجيب للقبض مَلْذُناً بأشار عضائكَ الطرية، مثل فتاة تتحمل بمتمعة قسوة اللقاء. أيتها الحياة التي لا تعود الفقيرى، كيف نتحكم بسعادتنا عندما نلتقي بصور غابرة منك؟

في الصباح الشفيف لربو امتلأ برؤية الماء، تُجْزِّرها الجبال البركانية التي انبثقت من عمق البحر، ذات يوم. من الطابق السابع والثلاثين في «الميريديان» الذي أقيم على شاطئ «كوبا كابانا»، أجبل النظر حائراً العالم مكان، والتاريخ كذلك.

ولربما كان هذا المبدأ، نفسه، وراء حركات ارتحال الشعوب عبر التاريخ الطويل. وراء تلك الارتحالات الإنسانية الكبرى التي كانت تحمل، في الماضي، قدراً كبيراً من الاكتشافات؛ وإن كانت اكتشافات مفرضة، كما تصورها اليوم، ونحن في ذلك على حق؛ فإلى جانب ما يكتشفه الكائن القادم من بعيد، ثمة، دائماً، «حصيلة»، أو «إنشاء» مادياً كان أم معنوياً، من أجله جاب الأفاق، وتغرب.

ولا أظن أن «الاسكندر الكبير» المقدوني كان يركض، وهو في عز شبابه، فقط، من أجل أن يدمر الجيوش التي «اعتبرها» عدوة. ولقد كان يفعل ذلك وبين يديه كتاب، كما يقولون. ولا



كرويز، حيث ستشأ، فيما بعد، أول مدينة على الساحل الجنوبي للبرازيل: «بورتو سيفيورو».

ذراع البحر،

تشويه الأمكة أعظم من تشويه الكائنات! هذا ما خطر لي وأنا استعيد التسميات البرتغالية الصعبة لهذا العالم البديع الذي واجهه لأول مرة. وما يزدني كريباً هو اقتناعي النهائي أن القايوخ لا يعود القهقري، وأن ما يُسلب «قد» لا يعود، أبداً، إلى المسلوب منه! وإن حدث «وعاده فسيكون، في الحقيقة، شيئاً آخر (ومع ذلك لا بأس به، عانداً، ولكن أني)»

في ١٥٠٢ وصلت أول بعثة برتغالية إلى هنا (حيث أنا الآن: الأولى كانت في الجنوب). على رأسها كان القائد «غونكالفيز»، وموعد وصوله كان شهر يناير/ كانون الثاني. وراعه المنظر الجميل على الشور: غابات استوائية نابعة من البحر، وهضاب عملاقة وجبال. حتى أنه، إزاء عظمة الهضاب والجبال، حسب البحر المحيط المحصور بين هذه المرتفعات الإلهية، نهراً! نهر صغير يصب في المحيط، بعيداً، وعلى الفور، أطلق على المكان

بد أن يكون ذلك حقاً، فمعلمه الأول هو الكائن الاسطورة «ارسطو». وأسأل، ممتلئاً بحيرتي ونفاذي: من هم، يا ترى، معلمو حكمانا العرب، اليوم؟

محققنا مثل جرح مليء بالصديد، سافرت، سافرت ممتلئاً بالضغينة والمقت. ضغينة ضد وضعي اللامعدي، ومقت للذات التي تخلت عن آمالها ذات اتسعت من كثرة نكباتها حتى صارت على حافة الإنفجار. «ريو» قد تفعل هذا.

البتت شبه العارية تنام على الحجر في صباح الجميل، وحولها صبية عراة، يحاولون إيقاظها عينا. سهادها عميق في صقيع الصباح اللالغ، برغم نور الشمس التي بدأت تستعد لتدفئة الكون. لكن البنت لا تنام من السهاد، وإنما من الجوع الميثوث في أعضائها مثل حصى لا تقاوم. بنت تكاد أن تموت من الإهمال في إنسانية مبهومة من الغنى والابتذال! وأتجاوز المنظر اللانساني، مؤقتاً، لأشتري «جوهرة صغيرة» من جواهر البرازيل، مؤكداً نفسي أنني، هكذا، ارتبط بالموت.

نيسان ١٥٠٠

كل شيء حدث عند سقوط الأندلس. عند خروج العرب من التاريخ (تاريخ الجغرافيا المعنيء يوم عبروا البحير المتوسط إلى الغرب)، عند خروجهم من الحضارة إلى الظلام: ظلام الإنكفاء على الذات الذي ما زالوا يرتعون فيه! لكن العصور الحديثة صممت خصيصاً لإقصائهم عن نور العقل الذي سامها في إنكائه، ونقله إلى «أوروبا» المتخلفة، يومذاك. وضع جميل، لم يحافظوا عليه، كما لم يحافظ عليه أي أحد آخر في التاريخ. لا بابل، ولا الفراعنة، ولا الإغريق، ولا الرومان، ولا آخرون لا نعرف عنهم شيئاً. لكن ذلك «لا يثقي الغليل»، ولا يمكن أن يبرر الفشل حتى بتجليه (إلى عوامه الأولية)!

حدث ذلك في شهر نيسان/ إبريل، عام ١٥٠٠، عند غياب الشمس، كانت مجموعة من السفن البرتغالية تتنبح أنار النباتات البحرية (ألف ماريين)، فوق الماء، لاحقة سرب النوارس في الأعلى، إلى أن اكتشفت في البعيد، هضبة عملاقة تنبج من قلب البحر، عمدوها (كالمادة) باسم «هضبة باسكوال». وعلى الفور غرس الكابتن «بيدرو الفاريس كابرال» في قلبها صليباً من الخشب، وأعطاهما لقب: «جزيرة فيرا كرويز»، معتقداً، لعظمتها، أنها أرض كبيرة، لا هضبة نابعة من الماء، وشبه معزولة. وفي الصباح، سيفرس صليباً خشبياً آخر في الشاطئ الجميل المنقلب منها، بعد أن عمده، هو الآخر، لاعتقاده بأنه أرض جديدة، باسم: «أرض سانتا



اسم: «ريو دو جانيرو»/ «نهر كانون الثاني» (موعد وصوله إلى هذا المكان). لكن الأمكنة لا تاريخ ولها، ولا اسم! وكان الهنود الأصليون، وهم العليمون بمزايا المكان، يسمونه: «غوانا بارا»/ «زراع البحر».

ذلك، كله، ليس ذلك غريباً على ثقافات البحر المتوسط، وعلى معتقداته. فنحن نعرف التاريخ «بتقيقه»، فقط! وذلك هو أساس الفكر الأحادي النزعة الذي يلغي التعددية من المنظور الإنساني. فهناك تاريخ ما قبل الميلاد، وما بعده، والتاريخ الهجري، وما قبله (العصر الجاهلي)، والتاريخ العبري (من غير النهر، يعبر)، وما سبقه! تلك هي، إذن، سمة الثقافات التي لا تعترف بغيرها، ملفية «تاريخه» ومعارفه، ومبدلة حتى أسماءه، مشجعة أتباعها على «عدم الاعتراف» بالآخر، دافعة إياهم إلى المثال العميق لرويتها المحدودة للعالم، بدلاً من أن تحضهم على «الرؤية النقدية» البصيرة، التي تتمثل التراث الإنساني بمساحة ويُدع نظر، حتى وإن لم تأخذ به مبدأ وسلوكاً. يكفي: هذا اليوم، أريد أن أشرب قهوتي بهدوء.

أسير، وحدي، في طرف الجموع المتغالبية، بحذر وارتراب. قروني ترى أكثر من عيوني، مثل كبش يجانب القطيع ليتميز عنه، مؤكداً بذلك اهتمامه به. اللونان الأخضر والأصفر يرتسمان في الضوء مثل إشارات تقول لك أنك أصبحت بعيداً عن أمد الصحراء، وتذكرك، هذا، أن تراكم البشر هو الذي يعطي الأمكنة احتمال متعنتها، ويضفي عليها بعدها الانساني الرائع، فهو يرحي بعقم إضافي للحياة، حتى تلك التي تبدو كنيبة ومسطحة. وفي النهاية، من يستطيع أن يحكم على العالم الذي يؤمه بشكل عابر من مجرد نظرة عاجلة إلى بحر مثير من العواطف والغليان؟

في قلب «ريو» أحس بنوع من الاستحالة واللامبالاة. أخيراً، هأنذا، اتفقي أثر الناس الذين لا أعرفهم وإن عرفت بعضهم فسكون معرفة بلا مأل. تلك هي المعرفة الحقيقية، التي من أجلها نتكبد الأسفار والمشقات. إنها، في الحقيقة، حكاية الحياة الانسانية الوحيدة. لأن تعرف أحداً لم تعرفه، ولن تعرفه، من بعد! فحتى أولئك الذين تتصور أننا نعرفهم بعقم، وخلال عشرات السنين من معاشتنا لهم، سنكتشف، منذ أن نتعمق في الامر، أننا لا نعرف عنهم، ولا منهم، شيئاً. أنخطب حتى النهاية بين أقدام البشر وعيونهم. مركز «ريو دو جانيرو»، عالم كامل ومخيف. لا تكاد ترى فيه «غريباً» غريب. الناس فيه ذئاب جائعة تحوم حول فرائس وهمية لم تصل، بعد. لكننا ذئاب مخيفة. مركز المدينة العتيق، أو قلبها

الشعبي اللاهت، مختلط وعنيف، الأبنية الحديثة الصارخة تجاور المهترئة القديمة، ولكن المعنى بها جيداً العتيق الذي ظل جميلاً، يسعد القلب. واستعيد شارع «عماد الدين» في قلب القاهرة بعمارته التاريخية الرائعة (أو التي كانت كذلك) واليوم، أكلها القبار والإهمال.

وجودي، وحده، ماشياً هنا، يمكن اعتباره «خدمة كبيرة» أقدمها لهؤلاء السائرين بلا هدف، أو مشروع (ومن أعطاني الحق لأتفوه بمثل هذه الحماقة)! هؤلاء الذين لم يعودوا، كما يبدو لي، ينتظرون من الحياة إلا أقل ما يمكن. النظرة العاطفة من غريب كنيب مثلهم، وما بإمكانهم أن أفعل غير أن أشاركهم، ولو بشكل عابر، هذا المصير؟

انتبذ مكاناً قصياً، وأمشي فالاقتراب من البشر، في قلب «ريو»، خطير بكل المقاييس ابحت: فلن تجد مثيلاً لهذه الكتل الانسانية الجائحة والمولوة التي تحدها رغبة عارمة في الحياة إلا في الهند. لكنني أحب هذا الجو، وهذا الخليط الانساني يملؤني بالسعادة، مثل كلب لقي القطيع بعد أن ضل عنه، طويلاً.

جغرافية الروعة

على شريط أرضي ضيق ومحصور بين الجبل والبحر بُنيت «ريو دو جانيرو». ولأنها لا يمكن أن تتوسع عرضاً مثل جسد يابس، توسعت طولاً، متمدة بين الهضاب المتعاقبة حتى آخر الأرض. تمشيها متردداً من كثرة اللواءاتها، لكنك سرعان ما تكتشف متعة هذه التمرجات التي لا تنتهي. فأنت لا تخرج من طية حتى تصير في أخرى. ومنذ أن يغيب عنك المشهد الخرافي لعناق البحر والجبل، العناق الخالد بين مستلق وواقف، حتى تطل عليك السوانح المستجيبة للنظر، من جديد. أية من آيات الله العظمى هي ريو دو جانيرو!

ولكي نفهم اختراقها لبلادتنا العاطفية يكفي أن ننظر، قليلاً، إلى الأفق، الذي انكشف، ذات يوم، عن سفن الغزاة المدججين بحبرهم اللئيم من أجل تغيير وجه القارة، مرة، وإلى الأبد، وأتساءل: أي معنى، أو مهرو، لفعول الكائن الذي يريد أن يجيب نفسه بـ «جدران» لحمايتها (من أي شيء؟)، وقد تداخل العالم، عميقاً، منذ آلاف السنين. انظروا!

أتمشى وحيداً في «عرب». مطعم جميل على ضفاف المحيط. من واجهته المزخرفة ترى الأمواج تتسابق لتلتزم الأرض قبل أن تتفكي «حياة» وجدت «عرب» صدقة، وأنا أمشي خلال النهار بلا هدف. وعندما جئت إليه، هذا المساء، قصداً، مرتت بتمثال لرجل عربي (لبناني، أو سوري) يقف في مواجهة البحر



لا شيء يعكّر الرؤية هذا الصباح، وهو ما يجعلني قلقاً
تلق مقذّب، وعاطفة بلا وضوح، يتحركان في أعماق القلب.
يعيدانني إلى المجهول الذي كان معلوماً. حياتي اليومية!
ولكن أدرك، الآن، أنني لم أكن أعلم منها شيئاً. «المعرفة
الصورية» هي التي أكلتني. لكنني لم أعش سوى يوم، أو بعض
يوم. أي فتنة تسيطر على الكائن لكي يداوم البقاء، ساكناً، في
وجوده التعيس؟ وأي الرغبات الخفية يتحكم في مسيرة
حياتنا النيوطية، دون أن نتمكن، حتى، من التعرف عليها،
لمقاومتها، إن تطلب الأمر ذلك. اسئلة بليدة! لماذا لا نتوحد مع
الطبيعة، مستنشقين روعتها البازخة، وننسى كل شيء. ما
حدث، وما لم يحدث، بعد؟

في الصباح الباكر، أقعد هذا اليوم في الجهة الأخرى. جهة
الجيال التي تشبه أئمة كونيّة. تتجاور بحسبة بالغة، وتعلو
مقاسمقة حتى الغيم. تلال وأشجار تنبع من عمق البحر،
دافعة رؤوسها إلى أعلى ما يمكن، لكي تنفّس هواء الفضاء
المدفأ بالشمس

وفي البعيد، أرى «نهر البرتغالي» الذي لم يكن سوى البحر
المحيط نفسه، وقد تصاغّر ليبراً البرّ البرازيلي، ليشب «مثل
الحصان» خارج الماء. أرى «ريو دو جانيرو» مستقلة على
الرمال مثل فانتاتها اللواتي لا يخفين من أجسادهن شيئاً
وأنتذكر الجسد العربي اليائس، الجسد المسجون في القماش،

وعيونته تخترق الأفق نحو البعيد. اسمه: «إبراهيم سويد». وهو
صحفي، كما هو مكتوب عند أقدام التمثال البرونزي الجميل.
وقفت طويلاً أتملّى التمثال العربي الأول الذي أصادفه في
غرب الكون. تمثال رجل متوسط القدر، أنيق المظهر، لطيف
التعبير، صادق المعش، «رجل يحترم نفسه»! كدت أنفجر
ضاحكاً من هذا المفهوم المتخلف عن الكائن. كنت أتمنى ألا
يحترم أحد، ولكنني في هذه الحالة سيخسر التمثال، ولن
أعرف، أنا عليه. اللغة: «خيار الكائن القسري»، إذن، هو
دائماً بين أن يعيش بطريقة مفارقة و/أو تمثال، أو بأخرى!
ولكن من يهين هذه الحدود، في النهاية؟ حدود الوجود غير
القابل للتحديد؟

أحب السأم عندما يأتي في آخر الترحال. هذا يعني أنني لم أكن
لا مبالغياً بالمكان الذي أزوره، ولا بأمله الذين أعاشهم،
عابراً، وأنتني ما زلت أشتاق إلى «مكان إقامتي» الذي تركته
سعيداً الأبدية العاطفية، وحدها، غير مستمّة. وهي لا تعني
التعلق بمكان ولا بكائن، وإنما الموت.

من نافذة الفندق العالية المطلة على البحر، يبدو الفضاء
الدور الفناش منه، تحت شمس الصباح الصافية، هذا اليوم،
لطيفاً بلا ريح. رياضيو الصباح الباكر يترآكسون بلا عجل
على الرمل الأبيض النظيف وقباب الأرض الصلابة المحاطة
بالماء من جميع الجهات، تبدو قريبة من العين مع أنها بعيدة.

مع أن الشمس العربية لا تقل فتنة عن أختها البرازيلية. جسد مطوّق بالأخلاق الكاذبة، محروم من المتعة، ومعطوب بعمق؛ وأجدي أن تنفس بصعوبة، وأنان أرد، منتشياً بالضوء والماء. «بكي صاحبي لما رأى الكون دونه»

فوق قمة، كوركوفادو،

يظلمنا الشجر من القاع إلى السماء، في صعودنا إلى «الصليب». شجر استوائي، الوفي الأعوام، يحيط بنا ونحن نصعد بسيطاً إلى «التمثال». من خلال أوراقي (الشجر) المتلاحمة يأتني الضوء بارداً وخفيفاً. تكاد الأجساد أن تغفل به، مع أن الشمس حارقة في «الخارج». شعور غامر من البهجة والسلام يحيط بك وأنت تتعامل مع الألهي الودودين. هنا، أنت الآن في نصف الكرة الجنوبي، ويختلف الفكر والتاريخ، عنهما هناك.

تاريخ نصف الكرة الشمالي، وبخاصة «تاريخ البحر المتوسط، بشقبة انشريقي والغربي، مبني على الحرب والاستيلاء وأبطاله، كلهم، تقريباً، بحاريون، وقواد، ومستولون. الاسكندر الأكبر، جنكيز خان، أباطرة الرومان، هانجيل، كسرى أنوشروان، الفاتحين العرب (طارق بن زياد، مثلاً)، نابليون، المغامرون الأوروبيون الذين غزوا أمريكا، حتى لا نذكر إلا الوقائع الكبرى في هذه التاريخ الحروب.

أما نصف الكرة الجنوبي (أولعى الأقل ما وصلنا منه، وعنه) فهو تاريخ مسالم إجمالاً (إلا بد من شقات، وخلافات محلية). لكنهم لم يعبروا المحيطات ليستولوا على أوروبا، أو آسيا، مثلاً. وفجأة، تتعثر الفكرة من رأسي، عندما يكرر السائق وصلنا وصلنا:

يفقدني التاكسي عند أقدام التمثال الجبار، «تمثال الصليب» فاتحاً زراعي على آخرهما ليستقبل بهما الفاتحين الأتئين من وراء المحيطات، يتهمهم رعي الألهي الذين انصاعوا، أخيراً، لإرادة الملك والرب؛ وتمثال المسيح المخلص، هذا، الواقف فوق «زراع البحر» التي أصبحت تسمى، بإرادة البرتغالي الفاتح «ريو دو جانيرو». هذا التمثال المعلق هو حارس المدينة، وأنديها، طوله (التمثال) ٢٨ متراً، ويزن ٧٠٠ طن، صممه المهندس البرازيلي «هيكتور سيلفا كوستا»، ونحته الفنان الفرنسي «بول لاندوفسكي»، وافتتح سنة ١٩٣١.

تحت التمثال الجبار أصف صامتاً فترة طويلة من الزمن، والناس يمرّون بي سكارى من النشوة والذهول؛ أتلى، راضياً، ظهره الخريض، وزراعيه الممدودتين على أنصافهما لكان الحجر يلين، ويتمدد لاستقبال القادمين برحمة وتواضع.

عجيب الحجر المصنوع منه التمثال هذا بحكي تاريخ الاستيلاء البرتغالي على هذه القارة منذ خمسة قرون، فقط، وهامم ذاك إلى الأبد «غريوها». وأتذكر آخرين (دون أن تكون هذه الذكرى جنباً استعادي) استوطنوا أمكنة أخرى، لقرون أطول، واقتلحوا منها كما تقتلح الريح الصرصر شوك «العالم»، اليابس من الصحراء؛ لا بد أن في الأمر سرّاً!

أظل واقفاً حتى يملأ الغثيان نفسي. وأصير أرقى. أنا في أعلى الأرض. عليّ أن استعمل الآن قديمي. أحب أن أرقى إلى أعلى مايمكن أن أرى البحر من السماء. أن أحيط بالأرض بنظرة واحدة. أحب أن أمسك الطبيعة بين راحتي، وكأنها نهد امرأة شغوف. أريد أن أتخلص، فوق هذه الشبهة الكونية، من كوابيس الصحراوية المنبسطة مثل رقعة بلا قاع. أريد أن أصعد الجبلية، الآن!

سأبكي، وكأن الفرح بلا مآتم لا معنى له (مفهوم شرقي آخر عن الحياة!) أبكي، وأنا أرى وجه المسيح المشرقي، مسيح فلسطين مصلوباً فوق جبل في البرازيل، للمسيح الجبلي، أكاد أقول. نبي ثاني ديانة توحيدية نشأت في المشرق العربي، ومنه عمت الكون، فاتحاً زراعيه، حاضناً نور الأرض، وكأنه يبارك للغزاة الجدد: تعالوا إلى أرض اللهنود؛ وهناك، مع الأسف، لا وجود للهنود، ولا أثر لمعابدهم، ومع ذلك بدأ العالم ينشهم من أعماق ذواكر التاريخ!

من تحت أقدام الصليب، يبدو شاطئ «كوبا كابانا» الشهير شريطاً أبيض، والناس ذهاب؛ هنا لا يرى غير قمم الجبال، والشجر المعلق يبدو بساطاً أخضر مستعداً لكي يمشي عليه. ولأول مرة، أرى الجزر المعزولة. أرى قممها المكورة، وكأنها حبات الكون الأزلي، وقد تبللت بالماء. بحر وتلال، تلك هي «ريو دو جانيرو»؛ لا، لا لوم على الغزاة البرتغاليين عندما اعتبروا البحر نهراً كبيراً، فابحرو هنا تطوّقه التلال، وتحجزه المرتفعات العملاقة التي تقسم الأرض إلى بحيرات متناثرة، مثل حبيبات الخردل في صحراء زرقاء لا نهاية لها.

حدث شيء ما هنا، في يده الطليقة، كما حدث الشيء نفسه في «عمان»؛ فالجبال السود النابعة من الماء، هي، نفسها، والبحر الأزلي المزمزمي يهدو على القاع، وكأنه كبش مل من مناطقة الأقارب، هو هو. والاس يتشابهون. والطبيعة، كما صرنا نعرف اليوم، لا تخطئ في حساباتها، وغلبياتها، في الحائثين واحد. حتى لون الجبال الأسود المخضر هو لون الجبال في «عمان». تعالوا. تروا!

يكفيني هذا اليوم. وربما سيكفيني لسنوات طويلة قادمة. وأربما سيؤديني شوقاً إلى اكتشاف المجاهيل.

عندما يدبر ظهره للأخوين، ويقامر بالسفر باحثاً عن أبعاد جديدة للحياة. الحياة التي غدت لامرئية، أو للتي لم تعد محسوسة حيث يعيش. وحدها، الصود الكونية المتجددة (مثل) نظيرتها الجسدية) توقظ الأحاسيس، تعطي الوجود متعته الأزلية، وتتقد النفس من الموات. فالكائنات متعددة العصارة والأبعاد، كالحياة، تماماً. وهو ما يجعل السفر ممتعاً، ومريباً أتوقف في ظهر «ريو» في مطعم شعبي صغير، في قلب المدينة. وأكل مع الأكلين، بعض الطعام، وأرى ما يمكن لأي منا أن يراه، لكن الأحاسيس التي التهمنتني، جعلتني أتوقف عن الأكل، فوراً. ماذا أريد من رفقتي لهؤلاء الجائعين غير أن التهمهم بيوني؛ ولم تراني أفعل ذلك؟ أمن أجل أن أنقل «أحاسيس البلهاء» إلى قراء أكثر مني بلاهة؟ لا! ليس ذلك هو المقصود. وفجأة، أترك وجعتي كما هي، وأقوم.

الكتابة تفسير مفروض للكون؛ إنها تفسر الكائن المتواطي مع ما يحمله، ويراه. لكنني عندما أكتب الأشياء أحسني امتلاكها بشكل من الأشكال، تماماً، مثل عملية حب عميقة، وما يجعلها (الكتابة) ممتعة، مثل الجنس، تماماً. هو أننا ننسى (نتجاوز) ما كتبنا منذ أن نرسم القلم عنه. فالكاتبة، كالوجود، عملية متجددة بلا نهاية. ونحن، دائماً، بحاجة إلى «مكتوب» جديد، لفهرع أبين صرنا. ولكن لم تراني أكتب، الآن، هذا، وفي هذا المكان؛ ولم تكاليت علي ذكرياتي، وبدأت أتشاجر مع نفسي؟ «ريو» مدينة تهيج الذاكرة، وتوقظ الصنين، وأنا بحاجة إلى كليهما «لأعمل»!

في مساء «ريو» الشفيف، يغدو البحر رمادياً، وتعل البهانة محل الزرقعة الساطعة في النهار. ومنذ أن تغرب الشمس عنها يبدو البشر كالطيوف، يطهرون بدل أن يمشوا، ويهدؤون بدل أن يرقصوا، ويصمتون بدل أن يثرثروا، كما هي العادة؛ ولكنها هي عادة من هؤلاء الذين أصبح أحشاشهم في أول الليل!

سأقضي مسائي الأخير في مطعم «عرب» الذي ذكرته من قبل. سأفترج يهدو على الضوء الذهبي الغارب، ضوء الشمس التي بدأت تفرق بلا رهبة في البحر. وشبناً فشيئاً، يطوق الفضاء المعلق سواد مائي خطير، يبعث على التأمل والاضطراب. خاطرة أساسية، تكوّنت في قلبي، في هذا المكان، وأخذت تستولي، منذ أن وعجتها، علي، وكنت استجيب لها بكل طاقتي. «يجب ألا يمنع أحد من السفر،

ولا من ممارسة الحب،

ولا من التعبير عن نفسه».

في الطريق إلى تمثال «الصليب» المغروس، في قمة الهضاب اللاتينية، لم يتوقف سائق التاكسي عن الكلام. وكنت أفزع رأسي موافقاً دون أن أفهم شيئاً مما يقول. وشكرت له كل هذا الجهد الفكري بالعربية التي لا يفهم هو الآخر منها شيئاً. وتبادلنا الابتسام اعترافاً بمتعة الرفقة و الطريق، دون أن يضيق أحداً بالآخر ذرعاً. والسبب في هذه الرحابة يعود، فقط، إلى «عدم الفهم المطلق». وأحسستني استمتع، لأول مرة، بذلك؛ كنت أسمع الصوت، وأجهل المعنى، وهو ما حررتني من البحث عن المضادات المعرفية التي تحرك الكائن، عينا، في كثير من الأحيان، مستهلكة جهوداً جبارة من أجل إثبات ما لا يحتاج إلى ذلك، إذ أنه موجود حتى ولو أنكرناه.

وأدركت أن تلك أجمل «علاقة» في الوجود: أن تظفر في وجه محدثك، مصطعنا المبالغة في الانتباه، دون أن تكون مضطراً لهم ما يزعج، ولا اللرد عليه. لماذا لا تكون علاقتنا مع من نحب ونعاشي، هي الأخرى، كذلك؟ أسفاً!

تغرب الشمس على «كوبا كايانا» فيضيه البحر. البشر الذين كانوا يمشون الهويني، يصيرون يمشون ركضاً. والأجساد الصامتة تنطلق مزهوة بحركاتها الحرة، مثل أعصان يتس عرفت الليل، فجأة. وأدرك أن الأقدام هي التي تجسد الكائن، وأن الأرواف هي التي تعطي الهيئة البشرية، بضعها الانساني الرائع، وبخاصة عند النساء. وأتذكر، أسفاً، أرواف العربيات الساكنة (حتى لا أقول الساكنة)، مثل حشوة مبلولة من القطن. وليس ثمة معنى لوجود الكائن إن لم يعلن عن «هويته الحسية»!

أن تمشي دون هدف معلن (خالاهاهداف الخفية لا خلاص لنا منها) شيء جميل. قضينا حياتنا نخطط لأمر تافهة ورصينة (حتى لا أقول حزينة)، دون أن نحقق منها شيئاً. لماذا لا نستعمل فسحة «العلاء الذاتي» من الأهداف (ولو مؤقتاً) ونمشي؟ وهو ما أقوم به في «ريو» منذ أيام، بسعادة لا حدود لها. سنرى إلى أي الأمكنة تقودني قديماي. فأنا بالتأكيد، لن أحزن، إلا إذا ضلقت الطريق، وعادتنا من حيث أتيت.

لحقتني «كأبتي العربية» إلى هنا مثل ذبابة تطير في رأسي. ومنذ أن أدركت ذلك، بدأت أضحك في عمق الضوء البرازيلي الممتلئ بالأجساد. أضحك تحت رذاذ البحر المنعش الذي يغطيني؛ لم لا يسافر الكائن مع كل حمولته الإنسانية، ولم لا يحاول دفنها هنا والعودة إلى هناك، بلاحمول؟ طوبى للذين لا ينسون شيئاً!

وفي النهاية، مهما فعلنا، قلن نعرف ما يدور في خلد الكائن

العجوز التي حاكت حُلماً خجولاً

أمين صالح*

الى جنب نحو النبع الأعظم.
وما هي الآن نائمة في سكينه، مبلة بالألق، لا
تناوشها محنة ولا يطالها ألم. وحيدة مع وسن وديع
ينزهاها- متشابكي الأيدي- في مملكته الرحبة
حيث الغرابية مألوفة ولا حضور لما هو مخيف..
وربما تعكف هناك على حياكة حلم خجول لا أحد
غيرها يعرف صورته ورموزه.

أدنو منها، أطل على وجهها الذي لم تستطع
التجاعيد أن تطمس ملاحته ورقة بشرته ولونه
الأبيض المائل الى التورد. لابد أنها كانت في ما
مضى جميلة ومحط اهتمام وولع، لكنها اختارت
الأنسب والأكثر قرباً الى قلبها، ومعه كُونت العائلة.
وهي الآن نائمة، بلا ندم، على فراش عطر تقاسم
معها البرودة والدفء، الضحك والدمع، السقم
والعافية.

وكانها شعرت بوجودي فتقلت يدها من يد الوسن
وتفتحت عينها وتمعن النظر اليّ في هدوء شديد. لم
تشفق فزعاً، لم ترتجف خوفاً، لم ترتعش أهدابها
توجساً. بل يبدو أنها لم تتفاجأ على الإطلاق، إذ
يفتر ثغرها عن ابتسامة عذبة وتهمس:

- جئت أخيراً؟

أممس بدوري:

- في موعدي.. يا مريم.

- كنت أنتظرك..

قاتلتها وإحساس غريب بالطمأنينة يراودها. ومثل
طفلة تتودد في دلال، تبادر الى القول في جذل:
- أمهلني قليلاً لأسرد لك حلمي.. هل تحب أن
تصفي الى حلم امرأة عجوز؟
أومئ برأسي موافقاً وأنا مأخوذ بالومض الذي

هذا هو البيت إذن: بسيط، متواضع، يميل الى
التقشف لا البذخ، مكوّن من طابقين، من الطابق
الثاني تبرز شرفة تحط على أطرافها بلابل لا تكف
عن الزقزقة والتفافز قرب أصص تزهر بأزهارها
النديّة، أما النوافذ فمفتوحة على فضاء حصي-
وقتكذلك- عدد السحب التي تمرّ في حقله الفسبح.

لا يوحى بالفقر ولا بالثراء هذا البيت، إنما ينمّ عن
جمال هادئ وذوق مرهف في التكوين المعماري،
وفي انتقاء الألوان واستغلال المساحات.. ثمة من
هندس الفراغات يبين الذهاب الى الراحة لا بروج
الراغب في الإبهار.

الباب، المصبوغ بنشارة طلّ عابث، كان مفتوحاً قليلاً
مثل نهار في أوله.. ربما لهجسه بالزيارة المرتقبة.
دفعته ملهماً فعلت قبلي مئاة الأيدي- بحنان
وليس بحقد- لكن كان له صبر يشبه الأنين. أدخل
ومن حولي يحتشد السديم ويتكثف، ثمة بيوت
تشعرك بالألفة، بالحميمية، حتى قبل أن تطلّ
عقباتها وتستكشف جغرافيتها وتلج حجراتها.

أريج منعش وأسر ينبعث من الزوايا والممرات:
أطياب ويخور، ماء ورد. كذلك أشم نكهة خبز طري
ورائحة فاكهة.

ويهديني الدفء الى غرفة من جئت لأجلها. غرفة
بسيطة لكن مدللة، إذ نالت من العناية والنظافة
حصّة كبيرة. وما هي العجوز، المريضة بداء لا شفاء
منه، راقدة على سريرها المضاء بسبعين عاماً أو
أكثر قليلاً، سبعين صيفاً أو أكثر قليلاً اجتازتها
سيراً على الأقدام، حافية وضاحكة في سهل شاسع
رأت فيه المسرة والأسى، العناق والفتد، الهدوء
والصخب.. رأت كل الأضداد والنقائض تسير جنباً

* روايتي وناقذ سينمائي من البحرين

انجيس من جبينها وانداح ليضرجها ببراءة لا توصف وعدوية لا حد لها.

تنظر اليّ بامتئان وتطلق ضحكة خفيفة، حلوة وخجولة، ثم تضيف:

- لا أبدو هزلة في أحلامي.. نعم.. أرى نفسي شابة وجميلة، كما كنت قبل سنوات طويلة. ودوماً أرقص في أحلامي، هل تعرف ذلك؟.. حسناً، لن أطيل عليك. كنت أنزهه مع غزال صادفته في الساحة العامة، وقد تلطح عنقه بطلاء أحمر يشبه دم طفل. كنا نتمشى وسط أشجار رمان لا تحصى، حاملة معي مظلة، ذلك لأنه كان يوماً غائماً. غيوم كثيرة تلهو عابفة مع بعضها وتقاذف بالأنداء التي تنساق وتفتأث علينا. لكنها لم تمطر. طفت أتأمل الغيوم في انبهار وما انتهيت إلى الأرض التي رحت أرتفع عنها رويداً رويداً، بخفة ورشاقة لم اختبرهما من قبل. كنت أخلق على مهل حتى صرت قريبة من الغيوم، عندئذ فقط اكتشفت أنني ارتقيت أدراج الهواء دون أن أشعر.. واعتزنتي غبطة لا نظير لها. ها إني ألهو وأرقص مع غيوم متخمة بالماء.. هل أثقلت عليك؟ أهرأسي نفيًا.. وقبل أن ...

فجأة يدخل زوجها المسن، ومن خلفه يدخل أبنائهما وبناتهما وأحفادهما. يجتمعون حول السرير محيطين بها في مودة بالغة وانجذاب عميق، ويشرعون في الحديث عن الريح التي تنحني على الطرقات لتلتقط ما ينثره الخريف من أوراق شجر ودعابات، عن الشحارير الممسوسة بالحركة التي لا تذكر أين بنت أعشاشها فتحوم هائجة وتبني أعشاشها في مواقع سوف تنساها بعد برهة، عن المطر الذي أرجأ قدومه حتى ينال الظلم من الأرض ويتهددها الجفاف، عن الجيران الذين يحاكون جيرانهم في كل شيء.. حتى في تأثيث منازلهم.

حديث ضاحك، مرح، مفعم بالأمل والتفاؤل، ذلك لأن أحداً لا يتحدث عن الموت، عني، أنا الواقف على مقربة أشهد ما يشهده المكروب وقت تحوم المحنة ولا يقدر أن يريدها.

أخيراً، تقطع العجوز الأحاديث الجذلى بقول لا رعدة فيه لكن يبت فيههم الحيرة والبلبل:

- يجب أن أنهب الآن، انه ينتظرنى.
- من؟

- الموت.. هو هناك، ينتظرنى

يلتفتون، عشاق الحياة، إلى حيث اشارت. أعرف أنهم لا يستطيعون رؤيتي.. أنا الخفي، المحجوب إلا عن الموعود بالرحيل، مع ذلك أشعر بارتباك، بحرج، وأقول لنفسى: يحق لهم أن يمشوا حضوري لأنني أبعث هذا الشمل الحميم وأفسد عليهم البهجة الراهنة. يتحرك زوجها خطوة وهو ينظر صوبي كأنه يراني، ويقول بصوت خفيض أقرب إلى الهمس: ترفق بها أيها الموت.

وسط ذهول المحيطين بها ووجعهم البليغ، تغادر العجوز سريرها بخفة فراشة، وبثبات ورباطة جأش تقترب مني، ناظرة إليّ في وء ودونما ضغينة، ثم توشش: هل نعضي؟

أدع يدها الطرية تحط على راحتي الممدودة محاذراً أن تهدمني أية إيماء تنم عن عنف أو قسر، محاولاً الإيحاء لها بأنني محض رفيق لها في الرحلة الأخيرة المحتومة. وأقودها أنا الدليل الرافل بالسديم، المثقل ببلايا الخليفة، المرجوم بوابل من الظنون. أقودها بعيداً عن موضع الفجعة والالتباس لنمر معاً على مسالك طرقتها مراراً ودروب لا وحشة فيها ولا تعب. مع ذلك تقرير العجوز بين وقت وآخر لتلتفت إلى النوراء وتبحث بعينين يفرقق فيهما الحنين إلى ظلها الذي تركته هناك، يطل وحيداً من شرفة مسها الفقد بشفرته الحادة فأطلقت العويل الأبكى، أو يمش تحت غيمة حبلى تخلفت عن موكب رفيقاتها ويراهن جمع من ظلال المتنزهين تحت أشجار الزمان أن أوان المخاض سيحين بعد دقائق قليلة، أو يقتفي هسيس مساء كان وقتذاك يضرهم المكائد المتناثرة في أرجاء الفراغ كيدا كيدا.

* من مجموعة جديدة تصدر قريباً بعنوان (والمنازل التي أبحرت أيضاً)

رواية قصيرة للكاتب البرتغالي تيولندا جيساو

كانت أمي واقفة على كرسي، وكان في يدها حطبة مستحقة. أما أنا فقد توجهت لشد الكلب، وحين عدت، وجدت أمي على هذه الحالة.

صرختُ فيها من الباب:

- توفقي!

ولكنها لم تكن تسمعني، كانت تمد جسدها وتحرك ذراعيها، كانت النيران تخرج من الحطبة وتلحق عوارض السقف. أسرعْتُ نحوها وتلقت برجليها، فوقعت على قفاها واشتعلت فينا النيران، أحسست بحرارة كبيرة في وجهي وشعرت بتيهائي وهي تلتصق بجسدي. توقفت عن التدرج وعن الصراخ، التفتلت جرة الماء وأفرغتها علينا، المطبخ امتلأ بالدخان، ولم يكن بالإمكان تمييز أي شيء.

بعدها طفتت تبكي وترتجف من البرد وقالت بأن الغلطة غلطني لأنني التصقت برجليها ولأنها لم تستطع أن تنفّس من الكرسي.

لست أدري إن كانت سقطت بسببي. لقد كنت فقط أريد أن أجذب قميص نومها من أجل حنّها على النزول، ولكنها، ربما، بسبب الهلع، ضغطت على رجليها وقلبت الكرسي. لا أعرف إن كانت الأمور جرت على هذه الحالة. ولكن لم يكن من سبب للإلحاح على المسألة.

حين نهضت من أجل أن أفتح الباب وتخرج الدخان، لاحظت تمزقاً في قميص نومها. كان بإمكانني أن أقول لها: «لقد جديتُ قميصك، والدليل هو أنه قد تمزق»، ولكنني لن أتفوه بهذا.

الآن يوجد دخان أقل، أقل بكثير، كما لو أن لا شيء حدث. في نهاية المطاف لم يحترق البيت، ولم أقتُل شيئاً لأبي. سوف نظل في المساء في الركن بالقرب من المدفأة، كما هو الشأن دائماً، دون التفوه بأية كلمة. وسيبرش أبي قنينة إلى أن يأتية النوم، أما أمي فسوف تظلّ جالسة على الأرض، العينان مغمضتان، كما لو أنها تريد أن تلقى بنفسها في النار.

أحياناً تمد راحتي يديها فوق النيران، إلى أن تحترقا. يحمرّ جلدها وربما تحس بالألم، ولكنها لا تبين شكوى أبداً. ذهنتُ

* مترجم وقاص مغربي يقيم في باريس

ترجمة محمد المزدوي *

يدها مزيت الزيتون ولقّتها في منديل، وعادت للجلوس مواصلة النظر إلى النار. إذا مرت من أمامها، فهي لن تراه. عينها تبدوان غارتين، كما لو أنها أصيبت، فجأة، بالعمى. لا تجيب أبداً على إبتساماتي، ولا تستدير أبداً حين ندعوها.

في البداية كان أبي يستشيط غضبا من موقفها. لم تكن ترتدي ملابسها ولم تكن تصف شعرها، وتظل طول نهارها بقميص النوم، كانت تمشي حافية القدمين وتتحدث لوحدها، ولم تكن تهتمّ بالبيت وتنسى أن تهين العشاء. كان أبي يشرب النبيذ ويكسر القنينة بضربها بالحائط، ويقول بأنه لا يمكن أن نظل على هذه الحالة، لم تكن أمي تردّ أمي تردّ وكانت الكؤوس والمصحون تسقط من بين يديها، تلوي يديها وتنظر من خلال النافذة.

ذات يوم بدأت تهرب من البيت، وكنا نعتز عليها بعيدا، متساقطة تحت الأشجار، شعر رأسها مليء بالتراب، وتبدو كأنها نائمة وعيناها مفتوحتان. حين كنا نرفعها من الأرض، كانت تكتفي بالنظر إلينا، مرعوبة، كما لو أن كل ما حدث لم يكن له علاقة بها. أنذكر ذلك اليوم الذي قدت فيه معصمها بسكين المطبخ، وحيث وجدناها في بركة من الدم تحت شجرة الزعرور(الجرمان).

حين كان ذلك أركبها أبي فوق الصار لمصطحبها إلى المدينة عند الطبيب. تمسّيا لثلاثة فراسخ، أبي على قدميه، وهي راكبة على ظهر الحمار. كل الناس لاحظوا كم كان أبي متعلقا بها.

كان أبي يريد دائما بأن أمي كانت جميلة جدا. على الرغم من أن يوجد بورتره لأمي تبدو فيه ببدة جديدة، ذات يوم عيد في تلك الفترة كانت أمي تضحك وتغني، وأنا لم أكن قد ولدتُ بعد.

والآن، وهي على ظهر الحمار لا تزال جميلة، يقرب خرج وكيس المؤونة، لايسة قميصا ذا أزهار صغيرة وكُمّين قصيرين أرغمها أبي على ارتدائه، وعلى رأسها قبعة من القش. ولكن تحت القبعة كان وجهها حزينا، وكانت عيناها تبدوان غائبتين.

حين وصلنا عند الطبيب، قال له أبي:

- انظر يا دكتور، سوف أموت إذا لم تعد إلى حالتها الأولى

مسح الطبيب نظارتها ومسح جبهتها، طلب منها أن تخلع قميصها، فحص صدرها بالسمع، قاس نبضها وأمر لها بمسحوق كانت تدرّبه في كأس ماء ثم تقضي كل النهار في النوم.

حين انتهت من استخدام كل المسحوق، عادت مع أبي عند الطبيب الذي قدم لها وصفة بمسحوق آخر، وقال بأنه ليس بالإمكان فعل أي شيء، وبأن مرضها غير قابل للشفاة. عادت تناول المسحوق والنوم طول النهار، وواصلت الهروب والنظر إلى النار، بذهول.

كان أبي يخشى عليها من أن تحترق وأن تضع في الحقول أو أن تموت غريقة في الوادي. حين يكون في البيت كان يراقبها باستمرار، وقبل أن يذهب إلى العمل يقول لي:

«اهتمي بأهلك حتى لا يقع لها مكروه»

أنا أيضا كنت أخاف من أن يحدث لها شيء ما؛ لأجل هذا السبب، وكى أطيع أبي، كنت أتبعها باستمرار.

ولكنها لم تكن تحب أن أتبعها، كانت تبدأ في الصراخ وكان جسدها يهضم، كان ساقاها كما نراعاها يتصلبان مثل أطراف خشب، كانت تنقبأ ويسيل لعابها، وعيناها جاهلتان. كانت نظرة واحدة إليها تكفي لإثارة غضبها، خصوصا من قبل أبي. حتى معي، كانت تغضب، فكانت تضعني في بيت الكلب، أو تلقي بي في الغم ولا تقدم لي الطعام طول النهار.

ذات مرة هربت من البيت واتجهت إلى النبع، تبعني وهي تصرخ: «توقفي يا «إيلدا»، وإلا ستعاقبين بشكل أكبر»، وأصليت الدعاء لأنني كنت خائفة، جريت إلى النبع، وكانت تجري ورائي، كان في النبع «لوريسا كاربيرو» التي أمسكت بي، فقالت أمي: «آه، يا جارتى، ما الذي سجدت لها، الآن». كانت أمي تضربني فيما الجارة مسكة بي إلى أن عضضت يدها حتى أدمنتها، وهكذا استطعت الإفلات من يدها.

مرة أخرى، تبعني أمي وأنا متخفية خلف الأشجار، بعيدة عنها، حتى لا ترائي، اجتزت حفرا وتغطيت حيطانها صغيرة، ولكنني فجأة أحسست بألم قوي جدا بحيث إنني سقطت أرضا وأغمي عليّ. حين تم العثور عليّ، كان الوقت ليلا، استعدت قواي ولكن من دون أن أجد في النهوض.

أتذكر أيضا ذلك اليوم الذي أردت فيه أن أخفيها انتقاما اختبأت تحت السرير حين ذهبت إلى النبع، وقلت في نفسي إنه حين عودتها ستمر بالقرب من السرير، وحينها سأمسك رجلها، كما لو أن الأمر يتعلق بفأر، كي أجعلها تصيح. ولكنني نمت تحت السرير، وحين رجعت لم ترتني، بحثت عني في

كل مكان، كما أن الجيران اجتمعوا للبحث عني في البساتين أما أبي فاعتقد أن هويت في أعماق بئر، في حين خشيت أمي من أكون قد هربت. حين استيقظت ورأيت أن المنزل غاص بالناس اعتقدت أن مكروها ما قد حدث، لأن المنازل حين تمتلئ بهذه الطريقة فالأمر شخصا ما قد فارق الحياة، قررت البقاء تحت السرير خوفا من أن يكون قد مات شخص ما وألا يكون في علمي.

لقد حدث هذا قبل أن تسوء حالتي. لأنني كنت ما أزال أستطيع، في بدايات مرضها، الذهاب للعب مع الآخرين تحت أشجار الزيتون، حيث كنا نعطق التواجد فيها نظرا للغضاءات الواسعة التي توجد هناك، كان صغار السن يجلسون على أغصان في حين كان المسنون يهتمون بهم، كان عددا دائما كبيرا جدا لأن «لوريسا» و«ماريليا» و«برازيريش» و«بيلميرا» كل واحدة منهم كان لها ثمانية أبناء، وكانوا ينامون جميعا في نفس الأبرّة. باقي نساء القرية كان لهم كثير من الأولاد، وهكذا كان الأمر جيدا لأنه لم يكن يوجد فرد لوحده.

كنا نلعب بأحجار صغيرة، كنا نرمي برفاق العطب في نفوب، ونرسم شبابيك على الأرض ونلعب لعبة القط: أما الصغار فكانوا يصنعون دواب بأغصان زيتون معوجة حين يعثرون على جذع ما في الطريق.

حين كانت طائفة ما تمرق فوقنا، كنا نصيح: «آه، لو تسقط هنا، سنصبح حينئذ أثرياء». لأنه ستكون داخلها كثير من الأشياء. كنا إذا نصرخ: «أسقطي، أسقطي هنا». ثم ننظر إلى السماء ونحرك الأذرع وهي تطير.

ولكن بعد ذلك ساءت صحة أمي، فاضطرت للبقاء في البيت للعناية بها. لم يكن الأمر يضايقي، إذ لم أكن أحب المدرسة. أبي كان يقول أيضا بأن الأمر ليس خطيرا إذا لم أذهب إلى المدرسة، لأنني، على كل حال، لم أتعلم فيها القراءة ولا الكتابة. كانت أمي تظل طويلة امام النافذة، ثم تعقّد رزمة ثياب وتقول بأنها ستغادر البيت. أحيانا كانت تفتح الباب وتضع رزمة الثياب على العتبة، وحين كنت أقول لها بأنها ساصطحبها، كانت تنفجر غضبا وتبدأ في ضربي. مرات أخرى تقول لي بأنها لا تستطيع أن تصطحبني، تبدأ في البكاء وتضمنني إلى صدرها. ينتهي بها الأمر إلى إخفاء رزمة الثياب خلف الباب أو في دواليب الغرفة، تنزع حذاءها وتضعها تحت السرير، وتعود إلى النافذة وتبدأ في البكاء، وعيناها مسطّقتان على الطريق.

حين ذهب أبي لإحضار والده، كان قد مر وقت طويل على وضعية أبي. حين عُرف بأن الجدة قد ماتت وبأن الجد سيأتي للإقامة عندها، غضبت أبي، وأطلقت صرخات كبيرة. كما أن أبي صرخ هو الآخر، لم يكن يفهم ما يقولانه، لأن كليهما كان يصرخ بقوة أكثر من الآخر. ثم صفق أبي الباب خلفه، وغادر البيت، بينما جلست أبي إلى طاولة المطبخ وطلقت تبكي في الأيام التي تلت، تخاسما من جديد. كانت أبي تقول بأن جدي عبء، وبأن على ابنه أن يتحمل. لينذهب إلى الجحيم للبحث عن أبيه ويحملة على ظهره، ما دام أنه لا يرجع عما قرره. وكى يهتم به فما على أبي إلا أن يعتمد على نفسه، وألا يحسب حسابا لأبي. إذ أن أبي يكفها إزعاجي أنا.

لأجلا ستقول «جبرمانا ماريرا» بأن جدي هو الذي ألصق بها المرض، لأنه هو أيضا كانت الأشياء تسقط من بين يديه، وكانت ذراعاها تضطربان وكان يظل جالسا، ونظرة شاردة على عتبة الباب. الأمر لم يكن صحيحا لأن أبي كانت على هذه الحال قبل أن يصل جدي. ولكن، صحيح أن جدي كان هو الآخر مريضا، وكان هو نفسه يقول هذا. أبي كان على علم بحاله حينما ذهب للبحث عنه، ولكنه لم يقل شيئا.

حين وصل إلى بيتنا، بدالي وكأن قامته تعادل تقريبا قامتي، لأنه كان دقيقا ونحولا جدا. كان يضع على رأسه قبعة صغيرة جديدة ولم يكن يغسل. انصرفت أبي للنوم، رافضة أن تكون في استقباله.

خلال فترة طويلة، تصنعت عدم رؤيته، ولم تكن تكلف نفسها النظر إليه. كان أبي يمنحني النقود، فكنت أذهب لشراء ما هو ضروري وأهين الطعام بنفسي.

كان جدي يعيش الحديث. كان مختلفا عن أبي، الذي كان قليل الكلام. قبل أن تسقط أبي صريعة مرضها كانت تسأله، في المساء، حين يعود من العمل:

«كيف الحال؟» كان يهز كتفيه ويقول:

«كما العادة»

كان أبي يقطع الأشجار لفائدة منشرة. أحيانا كنت أعتقد بأنه أصبح أبكما مثل صخرة. لم يكن للأشجار ما تقوله، ولكنها كانت هناك، حاضرة، وتخلق الظل. كنت أعشق أبي والأشجار. أبي أيضا كان يعشق الأشجار، وكان يتمنى لو أنه لا يقطعها. ولكن كان يتوجب عليه أن يحصل على المال، وهكذا كان يحصل عليه منها.

جدي أيضا كان يحب أبي، على الرغم من أبي لم يزره تقريبا خلال الفترة التي كانت فيها جدي لا تزال على قيد الحياة، وخلال الفترات القليلة والسريعة التي كان يذهب فيها لم يكن

يعثر على ما يقوله لهما. كان جدي يقول عنه بأنه ليس سيء النية، ولكنها طبيعته.

جدي كان يحكي أشياء كثيرة. جدي كانت تتمتع بصحة جيدة، ولكنها ماتت بصفة مفاجئة، في الوقت الذي لم يكن من أحد ينتظر ذلك. جدي وجدي كانا مزارعين في تلك الفترة، القرية التي كانا يقطنانها من قبل تعرضت لفيضانات. فيضان متعمد، بلى، تم تشييد سد، ثم أغلقت عيون السد، فاخفتت القرية، ولكن السكان لم يموتوا لقد غادروها إلى قرى أخرى وإلى منازل أخرى.

في تلك الفترة سقط مريضا. لم يكن يعرف بأنه مريض، كان يعتقد بأنه حالة عابرة. في البداية أحس بالوهن في معصمه الأيسر. كان يعتقد بأنه قام بحركة غير لائقة. ولكن هذا الألم لم يتوقف مع الزمن، بل إن الألم انتقل إلى الأصابع، فلم يعد يستطيع يفرق بينهما ولا أن يطويها، أصبحت ثقيلة ومبتدئة. بيد واحدة لم يعد يستطيع أن يتناول وسائله، على الرغم من أن يده اليمنى كانت تلتقط جيدا المطرقة أو الإزميل. لقد كانت تنقصه اليد اليسرى كي يستطيع العمل. كان يقول ساخرا بأنه لم يكن ينقصه غير هذا.

ألعت جدي عليه كي يذهب لاستشارة الطبيب، انتهى به الأمر إلى الإذعان، ولكن بعد أن كان الوهن قد اكتسح الساعد ثم اليد الأخرى. لأنه لم يثق مطلقا في الأطباء فهو لم يلتجئ أبدا إليهم من قبل. بحث به الطبيب إلى طبيب آخر، وهذا الأخير أرسل به إلى المستشفى. ارتاد المستشفى ما يزيد على عشر مرات، أعطيت له الكيويين ومزهم البلساني بل وأجريت له عدة عمليات نقل الدم، ولكن تم إخباره بأن حالته سترداد سوء.

في تلك الفترة لم يكن يريد أن يصدق الأمر، ولكنه الآن يعرف ما ينتظره. لقد كان الأمر يتعلق بشيء ينتشر في الجسم، مثل ليلاب على جانبا. كان هذا الشيء ينتشر ببطء، ولكن من دون تراجع. كان يحس به يتقدم، ويختط طريقا إلى رأسه، نقل ضخم كان يثقل كتفيه وكانت الآلام تجتاح قفاه بمجرد تحريك عنقه. ولكن الحديث لم يكن يكفّه في شيء، وهكذا كان يتحدث، كان يتذكر رحيل كل سكان القرية التي تعرضت للفيضانات، ورحيله من المنزل الذي عاش فيه ثمان وأربعين سنة، والذي ولد فيه أبي.

قال جدي بأن الماء وصل، فجأة، وغطى كل شيء. في لحظة اجتاحت الشوارع والأبواب ونوافذ المنازل وكذلك السقوف والمداخل. كل شيء تم ابتلاعه. الشوارع والممرات الأدراج والإسبيلات والأزهار في الشرفات. لأن السكان لم يستطيعوا حمل كل شيء معهم، وجدها بنفسه ترك أصعب أزهار

الجيران يقيم الحمرأ في كل جانب من النوافذ.

ولكني لم أكن أستطيع أن أصدق أن الأمور سارت على هذا الشكل، بهذه السرعة، كما لو أن الله فتح السماء وأغرق العالم، لأنه لا يوجد من أحد، سوى الله، قادر على إرسال هذا الكم من المياه كان جدي على خطأ، أو أنهم كذبوا عليه. إن كل شيء، بالتأكيد، حصل ببطء، أنا أرى المياه تجري مثل جدول! أفكر في الأمر ليلاً، حينما لا أنام كي أتصت للمطر، ثم تتصمخ وتصبح مضطربة ومفتاة مثل نهر، حينما يغضب النهر ويرمجر ويفرق الأراضي، فيهرب للكل من أمامه، الناس والماشية والخيول والابل والكلاب وقطعان البقر وقطعان الغنم والماعز، الرجال والمناجل على الأكتاف والنساء بين أذرعهن أطفالهن، بينما أطفال آخرون يتعشرون فيتم جرهم من أيديهم- ولكن كان لديهم الوقت للهرب لأن الماء لم يقتل أحداً، كما قال جدي-، كنت أرى الماء وهو يتصاعد، مغلياً الشوارع وصاعداً إلى الأبواب والنوافذ، صاعداً إلى المطبخ إلى الفرن إلى عتبة الأبواب إلى أزمار النوافذ، ثم إلى ما فوق المنازل، بحيث أن القرية كانت تتواجد في القاع مثل كومة من المحار، من الحجارة أو من العظام.

على السطح كَوْنُ الماء مدى واسعاً مثل بحر. كان يسمع صوته، كان الماء يتكلم. ولكن القرية ظلت صامتة، فلم يكن من شيء سوى صوت الماء، القرية ظلت بكاء، مكاناً للموتى. في القاع، في القاع. إلا أنه حين فتحت عيون السد من جديد وبدأ الماء في الهبوط، كان يمكن للناس أن يعمدوا، قال جدي. كان هذا يحدث في بعض السنين.

إنه لا يستطيع أن يعود الآن، ولم يعد أبداً. وهذا أفضل، من دون شك، كي لا يرى الخسائر، والقرية التي أصبحت قاحلة، والشوارع المقفرة والأحجار والحيطان والسقوف المقلعة، لأن كثيراً من الأشياء، بطبيعة الحال، ذهبت مع التيار، ولكن الحياة هكذا، كثير من الأشياء تسير مع التيار، ندير الرأس فتختفي الأشياء بصفة نهائية، والناس يخفون كذلك.

إلا أنني تصورت بأن الأمر كان كما لو أن الماء، وهو يغطي القرية، كان يحافظ عليها إلى الأبد. كنت أستطيع تخيل جدي وهي تواصل الإقامة في بيتها، تأتي من وقت لآخر إلى النافذة في المساء، وهي تنتظر جدي كي يتناول طعام الغشاء. كنت أستطيع أن أتخيل، كنت أتعلم أشياء كثيرة مع جدي.

المدسة وحدها هي التي لم تكن أتعلم فيها شيئاً. إلا أن أبي قرر مع ذلك أن أعود إليها مرة واحدة في الأسبوع، بينما يظل

هو في البيت مع أمي وجدي.

جاءتني رغبة في الهروب أو الاختباء كي لا أطيع أبي. في المساء، يبكى، لأن كل شيء سيعود إلى ما كان عليه. طلبت مني المدسة أن أقول لها ما الذي كُتب على السبورة السوداء، ولكنني نظرت ولم أفهم شيئاً. سألت آخرين، فأجابوها على الفور. «مستديرة»، «ف-ه-و»، «ج-د-و-ل».

حين ذلك ضربتني المدسة على راحتي يدي، وأرسلتني إلى الركن، واضعة على رأسي قبعة حمار أدت وجهي صوب الحائط كي أخفي، لكنني أمرتني بأن أقلب وجهي، وحين ذلك أجهشت بالبكاء، لأنهم كانوا يسخرون مني ولأن يدي المنفخة كانت تؤلمني.

كان «جواو» و«فوستينو»، في الصف الأول، يحركان يديهما فوق رأسيهما، مثل أذان ثم كانا يصرخان في الساحة حولي «هَي، حمار! هي هان، هي هان»، حاولت الهروب، ولكنهما كانا يدوان خلفي بسرعة فيمسكان بي، حين ذلك تعثرت فهويت.

فقدت قبقاباً، أو أنهما أخفياها، ولم أعثر عليه أبداً، فرجعت إلى البيت برجلٍ حافية.

ولكن جدي قال لي بأن قبقاباً ناقصاً أو زائداً ليس بالأمر الخطير. أعطاني تقويماً كي أنظر الصور، وحكى لي بأنه كان يتقن العزف على إحدى الآلات، على الرغم من أنه لا يستطيع الآن العزف بصفة نهائية، لأن النفس ينقص. حينما كان صغيراً، مُنِحت له آلة. كانت تسمى بـ«الهارمونيك». هي أول آلة حصل عليها، وهو الذي ابتدعها. كان الأمر يتعلق بمشط صغيرة، مغطاة بورق سيلوفان. حينما كان ينفخ فوقها، كان الورق يغني.

حكيت له بأنه في ذلك اليوم، أثناء فترة الاستراحة، قام «جواو» و«فوستينو، بالنط حول «زي بولو»، وبأنهما قالاً بأن أخته ستذهب للقاء «سيرافيم داس كاناس» فظف الجميع في الضحك وفي الصراخ، وهم يضربون معاصمهم براحه أيديهم: «أخذك وسيرافيم، أخذك وسيرافيم-يم-يم». وقال «روي» بأنه بسبب «سيرافيم» فإن زوج «بالميرا» كان... ثم وضع اثنين من أصابعه على جبهته، فاستهزأ «البيرتينو كوينتاس» وضربه، لأنه ليس من اللائق التفوه بهذه الأشياء. حركت «جوزيفاء» تنورتها حول «زي بولو» وغنت: «ه، يا بلوريندينها، برتقالي، برتقالية، من لا يتمتع بالحب فإنه سيَهْمُهم بسرعة»، أطلقوا كثيراً من صحبات الاستهجان والمزاح وكرروا بأن أخته لها علاقة بـ«سيرافيم».

حين أنهب إلى الحانوت أسمع كثيرا من الأشياء السيئة تُروى عن «سيرافيم».

قالت «أدليد بيتو» لـ «فيرناندا كاندياس»: «إن ما يربحه في النهار، يفسره في اللعب في تلك الليلة. إنه لا يساوي شيئا، هذا «سيرافيم داس كاناس» خارج لسانه الفاتن». ولكن «ماريا سالفا دا»، تصدت للحديث وقالت: «ولكن هذا لا يساعد على العيش، ثم إن الفتنة التي تصدر منه وحديثه المُنمق ليزهبط مع الشيطان». قالت «أدليد بيتو» إنه يدين بالمال لكل الناس، كما أن «زي» الصيد لا يثق فيه. قالت «فيليسيليا رابوزو»: «يقال بأنه لا يعطي شيئا لـ «موريسيا»، ولو قليلا من المال لإطعام الصغيرة». قالت «سالفا دا»، ساخرة: «نعم، «موريسيا» المسكينة، هي ضحية أخرى». ولكن «أوجينيا» قالت محتجة: «ولكن النساء ما زلن ينظرن إليه. إن ما فعله لـ «موريسيا» لا يكفي. من يدري! إنهن يرزئن جميعا السقوط في نفس المصير. إنه يبدأ في إغواتهن فيسقطن في شباكه كما الذباب». قالت «أدليد»: «لست أدري ما الذي يملكه أكثر من الآخرين. عدا جانبته؛ السافل». حينها قالت «فيرناندا كاندياس» متنهدة: «مسيكات هذه الفتيات اللواتي يبقن في مثل هؤلاء الرجال».

حين أنهب إلى المقهى لشراء النبيذ، أسمع الناس وهم يحكون. قال «كروز»: «لقد أراء، مرة أخرى، أن يستبدن من «باريتوس»». قال «كانديدو موتينهو» ساخرا: «إنه يؤكد بأنه سوف يربح، وقد طلب حقه». صرخ «كارلوس» وبسفرية: «نعم، أنا أؤمن بهذا، كما أؤمن بالسيدة العذراء». قال «بياتو بوردالو»: «هذا الشخص، لن يتأذب إلا حين سيغادر هذه الحياة». تدخل «كارلوس» قائلا: «حتى بعد موته، حتى ولو أن سنا من أصابعه تحت الأرض، فإنه سيُهازل المقامرة بأمواله وأموال الآخرين».

كنت أُميئُ الطعام وأطعم جدي، لأن يديه كانتا تضطريان ولم يعد يستطيع الإمساك بالمعلقة. كان أبي يساعد على ارتداء ملابس وغسله ويظل صامتا، يشرب النبيذ في المساء إلى أن ينام بالقرب من الموقد. أما أمي فقد واصلت الهروب من البيت والاختفاء تحت الأشجار لو كانت تظل مسمرة في النافذة، رزمة الثياب خلف الباب، ونظرها مُسَمَّر على الطريق. أنا أيضا كانت تتنابني رغبات في الهروب. كنت أبكي في الليل تحت شراشفي ولم تكن عندي رغبة في الحديث مع أحد. أيام الأحاد، حين كانت أمي تص بحسن في صحتها كانت تصطحبني إلى القُدَّاس. كان «سيرافيم» حاضرا بشكل دائم لدى خروجنا، محاطا برجال آخرين، ولكنه لم يكن يُوجَّه أنا

الحديث أبدا. أمي أيضا لم تكن تتقوه بشيء، وحين كنا نصل بالقرب منهم، كانت تمُدُّ لي على الفور يدها وتحت الخطى وهي تجرني.

اليوم، لم تذهب أمي إلى القُدَّاس، كانت تحس بصدا في رأسها، فظلت مضطجعة على السرير، وجاءت «ماريا سالفا دا» تبحث عني، لدى خروجنا من القُدَّاس، جاء «سيرافيم» لرؤيتي ومدَّ لي عتبة.

قال لي:

– إنه دواء من أجل جحك. لا تنسي أن تعطيه لأهلك، فالأمر مستعجل.

لم أعط الدواء لأمي، لأنني لم أكن أحب «سيرافيم»، بل إنى مددته حالا لجدي. قام جدي بضم العتبة ولكنه لم يفتحها، وأعطاهها لأمي التي بدت ساخطة ووسطها في جيبتها.

قالت أمي لاحقا، ومن دون أن تنتظر إلينا:

– لقد صنعه الصيدلي «ألفايو». يقال إنه دواء فعال ضد الارتعاشات.

قبل جدي تجريب الدواء، فأعدت له أُمي شايًا شربًا في جرعات صغيرة دون أن يتركه يبرد.

في الأيام التي تلت كان وجه أمي مشرقًا. وبدأ وجهها يشبه، بشكل أكبر، وجه البورتريه، حين كانت ترقص في الحفلات ببدايتها الجديدة في هذه الفترة لم تكن تربط شعرها، ولم تكن تعتقد منديلها خلف قفاهها، كما تفعل الآن، ولم تكن تلبس الثياب السوداء والرمادية، وهما لونان رأيتهما دائما على جسدها. كانت تضع تنورات طائرة مئونة، وقمصانا ضيقة بقاتمها مربوطة بشرائط، وكانت تعشق الضحك والرقص. حين يُعِين المرأة النظر في هذا البورتريه يخال بأن الجودة الموسيقية منهكة في الإنشاء.

جدي يتذكر أيضا أنه ارتاد كثيرا من حفلات القرية التي كان يعيش فيها. قال بأن الأفنعة كانت تتعاقب، حيث كان «رامادا» يعزف على الأكورديون بينما يقوم «كزافيير» بالعزف على ميزمار القرية، وكانت ثمة طبول وآلات موسيقية أخرى، وكان الضوؤ يغفون ويرقصون. كان الأكورديون هو الآلة التي تُسمع بشكل أكبر، وكان «رامادا» يبدأ في العزف في قعة القرية ثم في أسفل الكنيسة، وكان موكب من الأطفال ينزلون خلفه. بعد ذلك كان سبيل الشباب والنساء اليافعات وكذلك الرجال والنساء يزداد، وكلهم يهرعون إلى صوت الأكورديون ويبدأون في الرقص. كانت الجموع تصل إلى ساحة السوق، وهدمهم العجزة يكتفون بالنظر من خلال نوافذهم.

طلب مني جدي أن أخذ معي قطا من الخبز ومرة وعطية زجاجية على شكل هلال في كيس ملايس. قال لي بأن هذه الموانع كانت لجنتي وهي الآن هدية لأمي ولي. لم تصبر أُمِّي علامة شكر. أما أنا فقد احمر وجهي من المتعة، لأنني لم أكن متعودا على تلقي الهدايا.

أول هدية كانت عبارة عن تقويم. كان اهتمامي يزداد كل يوم بالصُّور. فكنت أنظر إليها طويلا إلى أن حفظتها عن ظهر قلب. كانت بعض الصور تتضمن كتابات تحتها، جدي كان يريني إياها بإصبعه. كانت الحروف تقول نفس ما تقوله الصور وهكذا إذا كانت الصورة، مثلا، تري كلب «بلارمينو» فإن الحروف الموجودة تحت الصورة تردّد: «كلب «بلارمينو»» بالإمكان رؤية الصُّور والحروف، أما أنا فقد كنت أفضل الصُّور دائما.

نات يوم نظرتُ إلى صورة، ثم إلى الحُرُوف الموجودة تحتها، ثم نظرتُ إلى الصورة من جديد، حين ذلك تجمعت الحروف في أكوام صغيرة حين نظرتُ إليها من جديد. كل كومة صغيرة كانت تعني شيئا، إحداها كانت تعني كلبا، والأخرى تعني منزلا. احمر وجهي من المفاجأة وأحسست تقريبا بالاختناق ضحك جدي ورأيتُ بأنني لا أستطيع العودة إلى الوراء، إذ لم أكن أستطيع أن أرى الحروف من دون قراءتها. حدث معي نفس الشيء مع كل ما كان يظهر أمام عيني، من لصائق الزجاجات وعلب عود القناب أو علب السريدين وعناوين المتاجر وأسماء للشوارع على الحيطان. هكذا ملقتُ أفرا مقاطع في التقويم، أشياء صغيرة هنا وهناك.

أحسست بداخلي برغبة في الفضول والافتتان، حتى حينما كان يغيب عني المعنى.

وضعت القط الخزفي على الرف وكذلك المرأة والعطية الالهالية الشكل. أبخلت التقويم في الدُرَج الكبير لخزانة الثياب، في أقصى مكان منه

في هذه اللحظة جاءتني هذه الفكرة: لقد كانت أُمِّي ترقص مع «سيرافيم»، في الوقت الذي لم أكن قد وُلدت فيه بعد.

في تلك الليلة، رأيتُ فيما يرى النائم بأنني أسمع صوت الأكورديون الذي ينزل من الشارع وكذلك صوتا يقول: هيا ارقصي. وانصرف هذا الصوت محمولا بالموسيقى، وكانت أرجل الحاضرين بالكاد تمس الأرض، كما لو أنهم كانوا يطيرون، كانوا يرقصون في كل حذب وصوب، على رمل الكتيبان على شاطئ الأمواج، كانوا يرقصون ويزادبون رقصا فوق الوهاد الشديدة الانحدار إلى أن يصلوا إلى حفا البحر، وهناك تزل أقدامهم فيسقطون في البحر.

استيقظتُ من نومي وأحسستُ بأن الحلم كان حقيقيا. تذكرتُ بورتريه لـ«سيرافيم» في أعماق الدُرَج الكبير لخزانة الثياب، في المكان الذي كانت فيه قطعة لوحة مرفوعة رأيتُ البورتريه منذ فترة طويلة، ثم نسخته. هل كان حلما؟

توجهتُ إلى عيين المكان للتحقق من وجوده، وكان لا يزال في مكانه. كان عبارة عن بورتريه صغير، بطول ظفر، وكان لابسا ثيابا عسكرية. والأّن، لم يعد يلبس هذه الثياب قط، ولكن الوجه هو نفسه حين ينتظر أمام خروج الناس من القُداس على الدرجات الأخيرة لبغاء الكنيسة.

— أوي، قال لي يوم الأحد المنصرم، حينما مررتُ أمامه وأنا أتدلى على يد «سالفادو». لم أرْه عليه، لأنني فكرتُ فيما حكته «فيليسبيلا» وأداليد» والنساء الأخريات.

قال لي، على وجه السرعة:
— غدا، سأعود إلى «الفياو» وسأحضر الدواء لجُذك عليك أن تمرى على بيتي للبحث عنه.

واصلتُ طريقي من دون الإجابة، وفي اليوم التالي لم أتوجهُ إلى بيته للبحث عن الدواء.

بعد فترة وجيزة انتكست صحة أُمِّي مرة أخرى، وقُدّت من جديد مصعبيها. فزفت كثيرا، وأصبحت شاحبة جدا أكثر من المرات الأخرى، فجاءت «لورينسا» و«فيرناندا كاندشاش» و«كارلوس بوردالو» وقالوا لأُمِّي بأنه من الأفضل أن يحمل أُمِّي إلى مستشفى الأمراض العقلية، لأننا لا نستطيع أن نحرسها باستمرار.

انتاب جدي هلع، وطفق يطوف مرات عديدة حول البيت، ورأسه منكسمة. كان مثيرا منظره، كان يتقدم في مشيته بصعوبة بالغة، وكانت زراعاه يدل أن تتحركا إلى الأمام تطلان مددتين على طول جسمه كما لو أنهما لا تنتميان له. كما أن ساقيه، أيضا، فقدتا من صلابتهما. كان يبدو كما لو أن الأرض تتصلص تحت قدميه، كما لو ساقيه قصيرتان بالنسبة لوزنه أو أنهما تحولتا إلى مطاط

جلس في نهاية المطاف على كرس، على عتبة الباب، كما اعتادت أُمِّي أن تفعل، ويبدأ في مدغورا وضائعا مملها.

حذثته ببعض الكلمات على أمل أن يعود إلى حاله. حكيتُ له ما قاله لي «سيرافيم» عن الألوية، وقلتُ له بأننا نود أن نترك «سيرافيم» بعيدا عنا، لأنه لا قيمة له، كما أن كل الناس يحكون عنه هذا.

لم يكن جدي موافقا. قال لي بأن هذا الشخص يمكنه أن يكون كل ما يحكونه إلا أنه رجل طيب. لقد ساهم الدواء في تسكين الآلام، ولهذا كان من المستعجل أن أذهب للبحث عنه.

قال لي بأنه يتوجب علي أن أقطع حفل الزيتون، وبالتالي ليست ثمة حاجة لاجتياز القرية وتضييع الوقت في الحديث مع كل الناس

لم أحدثه عن البورتريه المخفي في الدرج الكبير في خزانة الثياب، لأن هذا بدا لي حلما على الرغم من أن الأمر كان حقيقة

أخذت طريقي، اجتزت أشجار الزيتون وأشجار الصنوبر البرية، متجنباً النهر والمنازل الموجودة على طول الضفة. منزلنا كان الأخير، منعزلاً شيئاً ما. أما هو فقد كان يسكن في الجانب الآخر من القرية، بعيداً شيئاً ما عن المنازل الأولى. وأول شيء يبدو للناظر، حين ينزل من حقول الزيتون، هو سقف بيته الأحمر، ومن خلال الباب الذي كان دائماً مفتوحاً، ومضى الكور.

لقد كان أول شيء أراه هو النار ووجهه الذي كان أمام النار. حين اقتربت منه، سمعت المطرقة وهي تطرق على السندان. كان الطرق يتصاعد، أكثر قوة. كلمته من الباب، ولكنه لم يسمع صوتي، إذ أن الطرق كان يغطي صوتي بشكل نهائي. انتظرت قليلاً، ولكنه لم يتوقف. كان يحني ذراعيه على النار ويضرب على الحديد، من دون خوف الاحتراق. كانت رجلاه حافيتين وكان عندي إحساس بأنه يستطيع المشي على الجمر دون أن يحس بالألم.

كان الحديد يلعب، وكان أحمر مثل النار. والناظر إليه طويلاً يظل مسمراً ومقيداً

أخيراً لمحني، أصدر صيحة تعجب «وا!». نزع ثوبه الجلدي ثم خرج عبر باب الحديقة، نصفه الأعلى عارياً، فتح صنوبر الماء وغسل يديه وذراعيه ووجهه. ثم غسل كتفيه ونصفه الأعلى. لم يتبق أي عرق على جلده حين اقترب مني، وكانت منشقة لما نزل حول عنقه.

— أنتيت إلى هنا بسبب جدك.

كان كلامه توكيدا وليس سؤالاً.

لم أجب واجترت العبثة خلفه. توقفت بالقرب من النار، مع رغبة في مد يدي ولمس الذهب. كنت أريد أن أراه، من جديد، يطرق الحديد، ويصارع النار كما لو أنه يريد ترويض حيوان. لكنه لم يعاود العمل. فتح درجاً وسحب منه غلبة شبيهة تماماً بالآخرى، مربوطة بخيط من نفس اللون. طلب مني أن أعطيها لأمي لأن الأمر مستعجل.

لم أعطيها لأمي، بل لجدي مباشرة. وحدث ما حدث في المرة السابقة، إذ أن جدي لم يفتح العلبة ومنها لأمي. وضعها أمني في جيب قميصها، واختفت في أقصى المنزل وهي تصرخ

بمرح من المصطخ

— سوف أحضر لك الشاي حالا.

هذه الليلة قرر جدي النوم في خزانة الذرة. قال بأنه يريد أن يفعل هذا من أجل الصلاة والتأمل.

حين رأيته في الصباح، كان مظهره يوحي وكأنه ميت. كان أبيض مثل الجير (في الفترة الأخيرة أصبح أكثر شحوباً) واضطرت إلى مساعدته كي لا يسقط نظرت إلى الصليب فوق السطح مقطعا في اتجاه السماء، كما لو أن مستودع الغلال قبراً، فخشيت أن أموت.

حين ذلك قال جدي

— إن من يتواجد معها، هي الأرواح. على أمك أن تعرف ماذا تريد هذه الأرواح. يجب عليها أن تذهب ليقائنها، وحيدة، في الليل، وإلا فإنها لن تركها في سلام

تسألت:

— ما هي الأرواح؟

قال لي:

— إنها ملائكة.

فسألته من جديد، لأنني كنت خائفة على أمني:

— طيبة أم شريرة؟

طأطأ جدي رأسه، كما لو أن كل هذا لا معنى له.

قال معيذا ما قاله قبل قليل

— إنها ملائكة.

اعتقدت أن الملائكة تضربها، وتواصل ضربها، وأنها تعذبها وأنها تفرز عينها بالأيض الملائكة لم الأرواح، يوجد الطيب والشرير من بينهما، ولكن جدي حك رأسه وهو يردد بأنها ملائكة وبأنه يتوجب على أمني الذهاب للقاءها. قال جدي بأنه حين يقتضي الأمر الذهاب للقاءها فعلينا أن نطيع، وإلا فإن شيئاً ما سيحدث. إننا لا نستطيع أن نعصي الملائكة

لكنني لم أكن مقتنعة واستمر خوفي. وماذا لو أن أمني سأعنت أو إذا ما لو تعثرت على الطريق؟ وإذا ما زالت فوق الحجارة، وإذا ما سقطت على الأشواك، وإذا ما وجدت نفسها وجهاً لوجه أمام الفتان، وماذا لو أنها زالت قدماها في وهدنة؟ ولكن جدي طأطأ رأسه. قال بأنها ستكون في أمان، لأن الأرواح سترافقها وتقودها. الملائكة.

أنا أنهب إلى التعاليم المسيحية وإلى القداس، ومعنى هذا أنني أيضاً أعرف الملائكة. إنها تشبه الريح والعصافير، إنها مثل نفس يمس الوجه مساً خفيفاً، إنها تنقل رسائل الله.

كما يوجد الكروبيون. وكذلك يوجد السارغوفيم (الملائكة

المقربون) الذين يمتلكون ستة أجنحة، اثنان من أجل تغطية وجوهها واثنان لتغطية أرجلها واثنان للطيران. أنا متأكد أنني سمعت هذا عن السيرايم، إنها تمسك الجمر في أيديها دون أن تحترق.

قبل أن أنام أفكر في الساروفيم. ولكني لا أنجح في رؤيتها. كل ما أراه يبقى هو وجه «سيرايم داس كاناس»، على الدرج الأخير للكنيسة مسرّح الشعر وتبدو عيناه ضاحكتين وترسلان شررا. حين أنام أراه جالسا بالقرب من طاولة المطبخ وهو يلعب الورق مع أمي وهو الذي يفوز دائما. ربما هو السبب الذي يدفعها للبقاء.

بدأت أمي تخرج من البيت ليلا مع تغيرات القمر. في بعض الأحيان كانت تخرج مع كل إطلالة هلال جديد. في اليوم الأول لتغير القمر.

لدى عودتها لا تجد أحدا حولها. إنه لا وجود لنا نحن، لا وجود للمنزل ولا وجود للبر ولا للكلب ولا للأرانب ولا للدجاج. لا وجود لأي شيء. تجلس بالقرب من جدي على عتبة الباب وهي تمنع النظر في الطريق. ولكنهم لم تعود الهروب ولا تقطيع مصميتها. خلافا لجدي فقد بدأ أن حالتها تتحسن.

ولكن أبي انفجر غاضبا. قال صارخا بأن جدي ما هو إلا خنزير عجوز وخنزير قذر، وبأنه منهمك في مكافأة شخص آخر لمعالجة مرضه وبأنه لا يهتم إن كان يبهين ابنه، لأنه يعرف كثيرا عن الملائكة والزبرقان، ثم سحب ميزقة فرن الحيز بقوة كبيرة تصورت معها أنه سيقتل جدي أو أمي، ولكن جدي أصدر صرخة كبيرة بحيث إن أبي توقف فجأة. فترك الميزقة تنساق من يده، واعتمد على الحائط وانزلق على الأرض كما لو أنه سيفشى عليه. ظل جالسا خلال فترة طويلة، ورأسه بين ركبتيه، ثم قام بعدها بصقق الباب كي لا يعود إلى البيت إلا بعد بضعة أيام.

بعد خروجه ففتح الباب ونظرت مليا إلى الطريق، كان الليل خائلا ولم يكن ممكنا رؤية نجمة واحدة في السماء.

تساءلت حول ما إذا كان هو الآخر سيلتقي بالملائكة. ولكن من كل الجهات لم يكن يرى سوى الليل. اعتقدت بأنه في ما يخصه فإنه لن يلتقي بالملائكة في الطريق.

أغلقت الباب وسمعت جدي يقول بأن أمي إذا لم تذهب في كل تغير للقمر فهي التي ستغير من جديد. ستصبح مجنونة وستموت.

في الليل، حينما أخرج لفلّك قيد الكلب، اعتدتُ على النظر إلى القمر وهو يضمحلّ ويقتص من السماء، قمر مكسّر يمتلئ ببطء

من جديد، مثلما الماء وهو يرتفع في جرة مستديرة. أحيانا أخرى أنظر إليه من كوة نافذة المطبخ، يبدو لي وقد حط على إطار، مثل عصافير.

حينما يتغير القمر تخرج أمي. تعود إلى البيت في الصباح، ثيابها تنبعث منها رائحة الدخان. لا تترك هذه الثياب على حبل الغسيل، بل تقوم بوضعها حالا في الخزانة. خلال عدة أيام حين نفتح الباب نشم في الهواء رائحة الدخان ورائحة الراتنج والخشب المحروق.

خلال الليالي التي تخرج فيها، أقوم أنا بالجلوس في مكانها وأنظر إلى النار. الحطب يلتوي ويصفر مثل ثعبان ويتشكك. تتراقص النيران لكن من دون التخلي أبدا عن ما تلمسه، إنها تلتف وتتكور، ثم تلتصق وتلتحم كما لو أن بعضها يفتقر البعض الآخر. الجذوع السمكة والخشنة تنقق، وينتهي بها الأمر إلى أن تصبح أكثر رقة من دقاق الحطب أو من سويقة الكرن. وفي الأخير تتلاشي في النار وتطير.

أخيرا قال جدي إنها ساعة النوم، وهو يحرك رأسه برفق وموظفا أبي الذي كان نائما.

سحب جدي من المؤبد الحطبة الأخيرة وأطافها بأن ضربها على الأرض ثم رش عليها الماء. ططلق الحطب، وخرج منه الدخان والماء وقص على السطح على شكل قطرات صغيرة ثم اختفى. ازدادت الحطبة سوادا ويقدّر ما كان يضربها، كانت تنفك إلى جمرات موهجة. كانت تشتعل في داخلها على الرغم من الماء، لأن النار هي الأقوى.

في هذا اليوم، الأحد، تحدث الكاهن في قذائبه أيضا عن الملائكة وعن النار.

أمر أحد الملوك بإلقاء ثلاثة فتيان في نار متأججة. كانت أسنة اللهب ترتفع وتنفلت وتحرق كل من كانوا بالقرب منها، ولكن ملاك الله نفع فيها نسيما باردا مثل الندى وسط النار المتقدة، فلم تعرض لهم النار بأذى، وطفقوا يغنون.

في هذه الفترة كنت متنبه جدا للقداس لأنني كنت بصدد أول تناول للقرآن المقدس. كان الكاهن يقول بأنه أسعد يوم في حياتنا.

في هذه الأثناء انتكست صحة جدي من جديد، وأصبحت سافاه، أكثر فأكثر، ثقيلتين كان يحس بالألم في رأسه وتميل في ساقيه، ثم بدأت تشنجات كبيرة تهز كنبويات، وحينما كانت تصيبه كان لا يستطيع حراكا. كان يظل في سريره أيّاما عديدة بكاملها، وساقاه متكشفتان. كان بصره ينقص باستمرار، أحيانا كنت أقرأ له بعض قصص التكوين، وكان يحب الاستماع لأنه لم يعد يستطيع رؤية الصور.

كنت أفتح الكتاب وأقرأ ما اتفق. حينئذٍ شهر يناير يصطبح أمه إلى غرفة التدخين. الكسنة الميكرو التي تضحك استهزاء في شهر مارس الشمس تشرق في الساعة السابعة صباحا ٥٥ دقيقة وتخرب في الساعة الخامسة بعد الزوال ٢٦ دقيقة. يسحب النيزيد في الوقت البارد والجاف. تحت فراش اللواب ساخن تزرع الخوار والبطيخ والغلفلة واليقطين. كان يوافق برف جفنيه أو يحرك رأسه قليلا ويتسبم. أواميل القراءة، أحيانا، بصوت عال، قاذفة على الصفحات ومتصفح بالصدفة، حتى بعد أن يخلد للنوم هكذا عثرت على قصة «محمد» (١). من هو «محمد»؟ سألت عنه جدي في اليوم التالي، ولكنه لم يكن يعرف.

في دروس تعليم المسيحية سألت عنه القسيس. «لماذا هذا السؤال؟» قال لي وهو يقطب حاجبيه. حدثتني عن التقويم فطلب مني أن أخبره له يوما نسيان في المرة القادمة. لم أنسى. وأحضرته له، ووضعه في جيبه دون أن ينس بيت شفة مر وقت طويل قبل أن يعيده إلي. كنت في كل مرة أتمنى في نهاية تعليم الدروس المسيحية أن يعيده لي ويبييني على سوالي، ولكنه كان يأمرنا بالانصراف من دون أن يقول شيئا. ترددت قليلا، وفي نهاية الأمر، وبعد مرور شهر طلبت منه أن يعيد لي الكتاب. تمت بين أسنانه ببعض الكلمات، بصوت فظ وأخيرا أعاده إلي بعد أن كان اليأس قد اجتاحتني وبعد انتهاء شهر ثان.

أخذت التقويم وأسعرت إلى البيت. لا يهم الآن من يكون «محمد». إن قصته تكفيني، إنها جميلة مثل صوت ناقوس. تصفحت التقويم مرات عديدة، باحث في البدء إلى النهاية، إلى أن اكتشفت أنه تم اقتلاع صفحات منه. بكيت من شدة الغضب. ضربت بالتقويم على الحائط كما لو أنني ألقته في وجه اللص. لقد كان التقويم كتابي، وهذا اللص سرق شيئا ليس له. النار تنتظر اللصوص، واجتاحتني موجة غضب. كاهنا كان أم غير كاهن.

في يوم الأحد الثاني، كان موضوع موعظته يدور حول مخاطر القراءات التي لا تخضع للمراقبة. التقويمات والكتب الأخرى من نفس الشاكلة، على الرغم من مظهرها البوري، مليئة بالخرافات والمعتقدات الحبيبة ويمكنها أن تجرفنا إلى دهبانات مغلوطة يجب الاكتفاء فقط بقراءة الصحف والكتيبات التي تميزها الكنيسة لأن هذه الكتب صديقة للشعب وتوحي بخصية الله.

بكيت مرة أخرى من شدة الغضب في غرفتي، والتقويم في يدي. لا يهم من كان «محمد»، ولكن قصته تملكنتني. إن قصته

تواصل تملكني، على الرغم من أن القسيس سرقها مني. ما أزال أعرف القصة، لأنني تأكدت منها وأنا أبحث في ذاكرتي عن التفاصيل.

قال «محمد» إن الوحي هو شيء جاءه من فوق. شيء ما كان يلمسه مثل كلام مسموع بصفة مفاجئة. ثم بعدها لم يعد الأمر كما كان في السابق. كلام كان يشبه وضعة ثم فتح نافذة على العالم.

حين أحس بعجيء الوحي، أخفى وجهه، كانت الكلمة تصعق فكان يرشع بقطرات كبيرة كما لو أن عبنا ثقيلًا يسحقه. أحيانا تأتي الكلمة مثل صوت ناقوس. ثم تختفي، ولكنه يكون قد فهم الأمر. أحيانا يأتي الملاك على صور بشر فيتوجه نحوه ويكلمه.

كان «محمد» نائمًا حين جاء الملاك «جبريل» بهبث عنه وفوقه، بسرعة تضاهي سرعة الومضة، إلى السماء الأولى وإلى كل السموات الأخرى. ارتفع «محمد» عاليًا إلى درجة سماعه خفق أجنحة الملائكة فوق رأسه. جاب السموات في خمسائة سنة (٢). كان ثمة سماء من فولاد، وأخرى من ذهب وأخرى من حجارة ثمينة. وفي الداخل، كانت تتواجد ملائكة من نار.

كانت هناك كثير من الأشياء، وحتى وجهه... إلى أن جاءت اللحظة التي قام فيها الملاك بإعادته إلى الأرض. في وضعة واحدة عبر كل العوالم إلى أن وصل إلى المكان الذي جاء الملاك ليأخذه منه.

يحكى بأنه حين توجه إلى السموات اصطدم بكأس ماء، وحين انسكب الماء وسقط الكأس على الأرض، كان قد عاد من سفره السماوي.

كنت أعرف هذه القصة عن ظهر قلب، وأحس بالانتشاء، وأحيانا كنت أقتلها، مررت عديدة، في رأسي، والقيس لا يستطيع أن يفعل شيئا ضدي. القصة ستظل معي على الرغم من أنه اقتلع الصفحات. قصة اللحظة حيث تتعرض فيها حياة كائن ما للتحول.

فكرت فيها ليل نهار، لأن أسعد يوم في حياتي كان قريبًا، فأنا أيضا سألتقي رؤيا. سيمس الرب جسدي ويغير حياتي إلى الأبد.

في القفاس، كنت شاردة الفكر، ولم أكن أنصت للقيس. كان يتحدث بصوت بشري بينما الملائكة تحدث فيما بينها بأصوات ترن مثل أصوات الناقوس.

الشمس تخترق الألواح الزجاجية الملونة وهي تعكس على الأرض ظلالا الزرقاء والحمراء. لهب الشموع التي تهتز على

المذبح، وموسيقى الأرغن تتصاعد إلى شمعدان السقف الكبير والشعبي، والحضور يرددون بصوت واحد: «آه يا ملائكة، غني معنا، آه يا ملائكة سبّحي بحمد الله».

الملائكة الساطعة والقوية مثل اللهب، تأتي صوبتي مثل الريح، فأطير على أجنحتها من سماء إلى أخرى. سماء من ذهب، والأخرى من أحجار ثمينة. وحولنا أسمع خطبا مدويا لحق الأجنحة، ولكنه في نفس الوقت موسيقى هادئة مثل طنين النمل. ربما توجد ملائكة زرقاء وحمراء وميضها يتموج مثل اللهب، وأخرى لها قوائم كائنات وتلمع مثل البرونز المصهور، وأخرى بأوجه حيوانية وبشرية، كما توجد ربما ملائكة بأوجه أدمية. أسمع لغاتها من دون حاجة إلى الكلمات، إذ النظر يكفي. لأن ألف شيء يتحول في ثانية واحدة حين يلتقي نظري بنظر الملائكة.

أحد الملائكة منحنى جسده كسلم أصدع عليه إلى أن أصل إلى السماوات. بينما ملاك آخر يمسك بين يديه قطعة من جمره يكون قد التقطها من المذبح ويلقيها ويصن بها طفتي. حين ذلك سيكون الحبيب في وأنا فيه. خبز الذبيحة من فمي مثل نار، أحرقها من دون ألم، بينما كان يتكشف وجه الرب. ولكن أسعد يوم في حياتي وصل، ومر ولا شيء حدث.

كان خبز الذبيحة خفيفا مثل الغبار، فالتصق بلساني، فلم أجس، تقريبا، بشيء حين ابتلعه. صليت كي يكشف عن نفسه وكي أرى نوره، ولكن لم يكن ثمة لا نور ولا حي، باستثناء الشعلة المتمايلة للساهرة (٣)، التي لم تتغير، تسبح على زيت الزيتون، أمام بيت القرابين. جوقة ساكني الخورونية ينشدون «آه يا ملائكة، غنوا معي»، ولكن أصواتهم كانت نشازا وبطئنة، ونوتة في صف ملائكة الأرغن، حادة ضرورية، كانت صامتة. ربما شيء ما تكسر.

في نهاية القداس، كان ثمة حفل غداء، وكل الحضور كانوا فرحين، ولكن تمنيت أن ينتهي الأمر سريعا كي أستطيع الانصراف.

في يوم الأحد التالي، لم أكلف نفسي عناء الذهاب للقداس، وتظاهرت بالمرض وظللت في فراشي، في الظلام. فكرت وقلت في نفسي بأن الأمر يشبه حالة أمي في ما مضى. ولكن تلك الحقبة أصبحت بعيدة، الآن، لأنها لم تعد مريضة من الآن فصاعدا. ترانا وتبتسم لنا، وأصبح طبعها صبوراً حتى مع جدي الذي لم يعد يقوى على المشي. تدفّق كرسية المتحرك بالقرب من النافذة وتغطي الطعام، ولم تعد قط لا متوترة الأعصاب ولا متعبّة.

تعود كل يوم أحد إلى الكنيسة، حيث «سيرافيم» ينتظر عند

الباب كي يراها عند خروجها ولكني قررت ألا أعود إلى الكنيسة، لأنه لا يوجد أي ملاك ينتظرني على ممرات الباب أو المذبح.

تعالوا إلى طاولة الطعام، قالت أمي، وهي تمد لي صحفاً مليئة.

كرهتها لأنها كانت تبدو سعيدة بينما أسعد يوم في حياتي من وكشف عن كونه يوماً مثل باقي الأيام، إذا كانت هذه هي السعادة فأنا لا أريدها، ومن الأفضل لي أن تنتهي حياتي في هذه اللحظة، لأنه ليس لها ما تمنحه لي. هكذا فكرت في بأس. عند ذلك مسّت الملائكة وجنتي مساً خفيفاً وأحرقتها بالنار. الملائكة الشريرة نزلت في مثل ومضات، فمدت يدي في اتجاه خزانة الثياب، فتحت فمي وملأته بكلمات تشبه جمرًا.

إنها تحتفظ في داخلها ببورترية «سيرافيم»، مرتدياً لباساً عسكرياً، يوجد بورترية مخفي في أقصى الدرج الكبير، في المكان الذي يتقوس فيه الشب.

ولكن الملائكة الطيبة مسّت وجنتي الأخرى مساً خفيفاً، فلم أقل شيئاً تحديداً. اكتفيت بأن تركت الصحن ينساقط من يدي لم أتذكر بالتحديد بقية ما حدث، ما زال عندي التذكّار العائم عن السطل وعن الممسحة وعن الماء المنتشر لتظيفي الوسخ وشظايا الخزف المبعثر وعن صوت أبي المقاط وهو يتحدث عن الفسائر وعن الرعونة وصوت أمي وهي ترد عليه بأن الأمر ليس نهاية العالم ويأبى لا يزال يوجد طعام في القبر.

لا أتذكر أني سمعت أشباه أعمى، ربما كنت صمّاً، بطريقة ما. ولكني أتذكر أني فتحت عيني وكان كل شيء واضحاً جداً كما لو أنه كان ثمة نور قوي.

رأيت أننا ننكح عائلة. أبي وأمي وجدي وأنا. مهما يكن فإن أمي تعود دائماً، لم تعد تتعثر في مشيتها ولم تعد تسقط من أعلى الوديان الصغيرة. لم تعد الريح تحملها، لأنها أصبحت مرتبطة بنا.

نظرت إليها من جديد: كانت جميلة جداً، كما كانت في البورترية، قبل أن أولد. وكنت سعيدة بأن ولدت.

• رواية برتغالية صغيرة.

الهوامش

- ١- تقدم بالطبع معد رسول الله (صلى الله عليه وسلم)
- ٢- في الإصرار والمراج لا يوجد لبنة حديث عن خصماتة سنة جاب فيها النبي (صلى الله عليه وسلم) السماوات والأمر هنا يتعلق قط بمخوّل غربي عموماً، ويرتقالي فيما يخصنا نحن الأمر مجرد قصة
- ٣- الصباح الذي بترك مضيقاً طوال الليل



عبقرية المكان

الفتنة

عبد الستار قاسم*

لم يعد من شك بعد الذي رأيته، من أن الطبيعة أعظم - حقاً - من الفن، ربما قالها «بيكاسو» من قبل، وربما نطق بها كبار المهندسين المعماريين، فهذا فراغ بين جبلين كما لو أن سكاكين كثيرة اشتغلت على الجدران، لو حاول مليون فنان صناعة جزء واحد من هذه (الخريشة) العجائبية لما تمكنوا من تحقيق (حلم) كهذا، وأعني بذلك (جبل الشيكولاته) في وادي رم، ذلك أن الحجر يشبه السائل الناري الذي نراه في الحمم البركانية الغاضبة، هناك فوهات وشبابيك وأبواب وطبقات حجارة تميل على أجساد نائمة، حيوانات برؤوس جبلية وانتفاضات في بطن الجبل وعند رأسه وتحت حاجبيه.. هل ثمة بطن ورأس وحاجبان للجبال؟! نعم، في منطقة (الخرزعلي) يمكن أن ترى ذلك كله، وأكثر.. ربما كانت تلك أول مرة أرى فيها جبلاً خط عليه ما يشبه الحروف السومرية والفرعونية وكلها تنكي بدموع من حجر.

هل كان طيفاً أم حلماً، ذلك الذي رأيته في وادي (رم) وعلى أرض مدينة (البتراء) التي مضت خلف التاريخ حتى سبقته في البقاء برغم زوالها؟! أحتاج إلى وقت أبعد من خريشات الذاكرة وأعمق من تلايف العقل حتى أصدق ذلك (اللامعقول) وهو يغازلني في صحوي وخمرتي والذي أخرجني من حالة الكتابة إلى كتابة الحال، ومن جنون الرؤيا إلى رؤية الجنون، ومن رسم الغرائب في قصصي إلى غرائب ما رأيته من رسوم وحكايات أعجب من حقائق الزمن الذي نحن فيه.. يا لتلك الليلة في البتراء، يا لتلك السحر في فضاءات (رم).. أحقاً على التراب وفوق الرمال وبين الصخور كل هذا الجمال وتلك العبقرية؟

* روائي وكاتب من العراق

«لورنس العرب» ويضعة أعمال شهيرة أخرى، وترى السياح ومتسلي الجبال يتوافدون زرافات ووحداً في جولات تقترب من مناسك الحج والصلاة، وهم ينظرون بكثير من الدهشة والانبهار الى هذا التكوين الرباني المذهل.

ترى هل ينطق الحجر؟ أعني هذه الصخور المنحوتة على امتداد هذه الجغرافية العجائبية؟ أجل، سمعنا لغة الصخور أكثر من مرة، في البترا كما في وادي رم، فهذا نسر يمد منقاره صوب فضاء الله وهو يهبط على انثلاث كبير بين جبليين، والنسر نفسه لم يكن غير صخرة على هيئة طائر عنيد، ها هو يهبط ثانية على انثلاث مقطوع بين عالمين!

لا تدري في مكان كهذا- من وادي رم الشاسع- كيف انتفتت الجبال تغازل بعضها، وكيف مرّت السنوات على أغرب قصص الحب بين هذه الكائنات التي ترفض الكلام في حضرة البشر. تعال واسمعها ليلاً، أعني بعد منتصف الليل، واخبرني ماذا يقول هذا المارد الشامق صوب السماء وماذا قالت تلك الصخرة الراضية فوق مئات الصخور. لغة من الجبروت المكتوم والكبرياء المغلف بالكتمان.

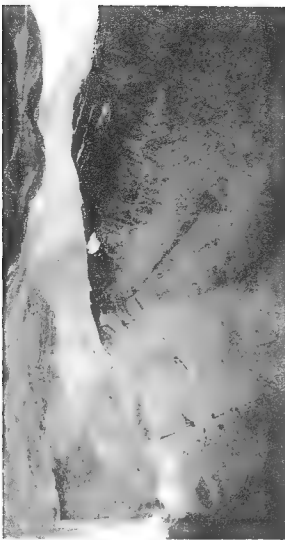
ليس من الصعب أن تسمع الجبال وهي تضحك تحت زخات المطر، يمكنك التقاط صورة فوتوغرافية لهذا الجبل العنيد وهو يحتمي من رذاذ البرد بقبة أو مظلة من ألياف الجرانيت، يبتسم بقم مغلق ويرفض أن

جبل على هيئة سفينة، وآخر على شكل قلعة محطمة، وثمة جبال صغيرة، واحد يشبه فارساً يغطي صهوة حجر هائل، وآخر على شكل غيوم سوداء تخرج من باطن الأرض، جبل يمشي مثل دبابة وآخر ليس غير (قبلة) بين صخرتين مديبتين، لكنها كلها تسيل كما الحمم البركانية صوب لا مكان، بل ترى جبلاً تبرع بجزء منه وصارت نثاراته على الأرض أجمل مما كانت وهي على رأسه كما التاج، عشرات، وربما مئات الحيوانات تراها في أعماق الفتحات والشقوق والشقوق، ديناصورات، أفاع، ذئاب، فيلة، غزلان، وحتى اللقالق سترها تحلق فوق الجبال، مصنوعة من زوائد أو ربما من انزياحات حصلت عبر آلاف السنين، ليس من أحد يمكنه فك طلاسم تلك النشازات المهيولة التي جثمت على الأرض، كم هو عمرها؟ من أين سقطت ومتى انسكبت هكذا كما الماء على نار هانجة جامحة؟!

جبال على شكل (كمأشة) تخنف بقية الكائنات بلا رحمة، جبال على هيئة عراك وضرب بين اثنين، وثمة سلسلة أخرى هنا وهناك سترها مثل (زورق كبير مثلوم) أو (نيزك في لحظة سقوط) وربما (قرد هارب من لهبة نار) وقد تكون (قبة في مهب الرياح) أو سمكة، أو امرأة تبكي يدمعة واحدة على خدّها الأيسر، ها هو الفن الرباني في أعظم أسرارها، حيث ترى التيجان الذهبية بلا رؤوس، وأبواب

مفتوحة على خناجر من صخر لامع، وقلاع مهجورة، وعلى بعد جبليين كما اليتامى ثمة أسد وحيد بلا حاشية وعنقود عنب من أحلى الصخور ثم قبة أخرى لروبين هود الشهير مع ريشته التي ظهرت في نهاية القبة! ينبغي علينا أن نصدق المستحيل في مكان كهذا، وربما سنقترب من المعجزة التي جاء بها المكان المتوحد مع السماء والرب والتاريخ، وفي صحراء (رم) قامت شركات السينما العالمية بتصوير الوادي على أنه جزء من خارطة القمر، بسبب غرابية المكان، كما تم تمثيل فيلم





يعترف بذنوبه مهما طاللت أقامته فوق نسيج الرمال،
وحتى لو أجبروه على الوقوف هكذا ملايين السنين،
ذلك أن جبال (رم) من النوع الذي ينتمي إلى حزب
البقاء ويؤمن أن الخلود هو نيراسه الأول والوحيد.

رأيت - وما كنت حالماً أو واهماً - أبا الهول، ومن
خلفه أسد بابل، ثم فيل عملاق، وزقورة من بقايا
الخيال، وعلى بُعد أمتار لا تزيد على مائة متر ثمة
جماجم مبقورة، وشخص كبير الرأس ينظر إليك
بريبة وتوجس، ثم ماكينة خياطة وثلاثة رجال
بعنق واحد، وهنا جبل مقطوع السيقان يجثو على
بقايا قصر شامخ، وهم يصرخ مع أنف مجدوع، ربما
سلال فاكهة مليئة بالصخور المضينة، وطفلة تنظر
خلفها بهلع، يمكنك أن ترى ما تشاء، وما عليك غير
أن تمشي عبر الصحراء بين تلك الجبال الراسيات في
أعماق التربة حتى قاعها البعيد عن السماء والقريب
من الماء، حيث تمتد السلاسل نحو المجهول من هذه
الأرض التي ستبقى عذراء برغم مليارات البشر الذين
عاشوا وأنجبوا وشاخوا ورحلوا.. أرض عذراء حيث لم
تكتشف جميع أسرارها، ولم يصل قرارها أو لغزها
أحد، ولن يتمكن من ذلك مليارات البشر الذين
سيأتون بعدنا، مهما كان حجم التكنولوجيا والتطور
والعبقرية:

أما الذهاب إلى البتراء، فهي رحلة إلى (المعقول) الذي
لا يصدق، ذلك المكان المعفور في الصخر، ربما
عشرات الأعوام من أجل حفر (ضريح الجرة) وأكثر
من ذلك معبد (قدس الأقداس) الذي يسمونه (الخزنة)
والطريق القصير الذي تقطعه على قدميك ما بين
(قصر البنت) وضريح الجندي الروماني هو طريق
الفن في واحدة من معجزات البشرية، ناهيك عن
(صرح الأفعى) أو (الدير) الذي لم يتمكن من الوصول
إليه، بسبب السلاسل الحجرية التي يزيد عددها على
ألف من درجات المرمز والصخر التي يعضي إليها
السياح - حتى العجائز منهم - كما تفعل الغزلان
والأرانب.

عندما كنت أدرس الموروث الشعبي في مصر، رأيتُ

أهرامات خوفو وخفرع ومنقرع ثم معابد (فيلة)
بجبروتها المهيبة، أصابني القشعريرة من هول ما
رأيت، واليوم وأنا أرى البتراء أتساءل مع نفسي: هل
يمكن فعلاً للبشرية - على ضعفها الجسدي - أن تفعل
كل هذا؟ ألا يمكن - سهواً - نزول حضارات أخرى من
أجرام قريبة من كوكب الأرض، أنها جاءت ذات سنة
غامضة من سنوات اكتشافاتها لزيارة كوكبنا،
وراحت تلعب وتلهو على سطح أرضنا بانتهاء كل هذه
(العجائب) التي لا يستوعبها العقل بسرعة؟
ترى كيف نفسر هذا الجلال الساطع الذي يمكن في
مدينة البتراء الوردية المذهلة حدّ الأغماء؟ أي ازميل
سحري حفر في تلك الصخور الصماء التي تشبه
البازلت والحصى؟

البتراء، مدينة صخرية معناها «الرقيم» بدأت
حضارتها في عام ٣١٢ قبل الميلاد، آية من أجل
وأعظم آيات الفن البشري، ستصل إليها بعد مرورك



مدينة كاملة بهذا الأسلوب الغرائبي الفريد!

٢٢٢

المغامر السويسري (جوهان بوركهارت) كان أول من اكتشف (البقراء) حيث اختفت هذه المدينة ٣٠٠ سنة حتى تمكن من إزالة الغبار عن هيكلها المخلوط بالمستحيل، وسوف نحتاج الى عشرات السنين حتى نغثر على بقاياها، ولا أحد يدري ماذا سنرى في بقية خباياها وصناديق أسرارها؟

ستبقى في ذاكرتي ما حييت، تلك الليلة التي مشيتها بين صهاريج الجن وباب السيق، سوف أمتشي علي طيف شارد اسمه «سبيل الحوريات» وأغازل حلماً على مقربة من ضريح الحرين، إذ من غير الممكن بعد الليلة غلق مذكراتي دون أن يسري في دفاتري ذاك العمر الجبلي المزبان بعطر التاريخ وضوء مئات الشموع مع صوت الناي الذي حرّ مشاعرنا بضربة زهرة وأعادنا ثلاثة آلاف سنة الى الوراء حيث رأينا «التيمونس» بوابة الساحة المقدسة كما رأينا «الصريح الكورنثي» وربما رأينا شعب الأنباط وقد عاد الى الحياة حتى يحكي لنا القصة العظيمة من حيث بدأت.

..

يا لهذا الجمال الذي رأيته في (رم)
ويا لتلك الليلة في البقراء.

بين جبليين هائلين أو قل جبل واحد شق الى نصفين بعد أكبر زلزال عرفته الأرض، وسوف تمشي كثيراً حتى تصل معبد قدس الأقداس وهو نافذة لاتصال الشعب بالآلهة، ويسمى عند عامة الناس بالخرقة- آنذاك- ويسبب هذه التسمية هاجمها البدو من وادي موسى عساهم يعثرون على شيء من المال، وما زال حفر الرصاص تشهد على تلك الهجمات الطريفة.

مقابر ملكية، مقابر وزراء وتجار، ثم عامة الشعب، كلها محفوظة في الصخور تشير الى نهضة (الأنباط) وفنونهم وخصوصية حضورهم في الحياة منذ آلاف السنين، كما عثرت لجان الحفاظ على الموروث القديم على نقوش ثمودية وأخرى صفوية في جبل اسمه جبل القمر.

هذه المدينة أعجوبة تسبق ما سمعنا من عجائب الدنيا السبع، إنها الغموض الذي لا تفسير له برغم كل ما كتبه عنها، وكل شهر منها يحكي عجباً أكبر، ويقول أصحاب الشأن من المعنيين بأثار البقراء إن ما اكتشفوه منها حتى يومنا هذا هو ١٥ بالمائة ولم يزل وراء المجهول ٨٥ بالمائة من غرائبها وأسرارها وغموضها.

جبال من نسيج الجرانيت وغيرها ما يشبه اليازلات، جبال صغيرة يخجل بعضها من رؤية الجبال الشامخة على مقربة منها، وكثيرة هي القبعات على رؤوسها، مشطوبة من جزء هنا أو جزء هناك، سترى بطيخة مقسومة الى نصفين، وبضعة عساكر على مشارف القتل، دولفين خائف من كلب، حتى تصل المسرح الذي يتسع لسته آلاف متفرج، ترى أي مسرح كان قبل هذه الحقبة من السنين؟

ومن أجل الأدياء أشعلوا الشموع في طريقنا الى هذا العالم الساحر الذي تجاوز المعقول بملايين الفراسخ، وكانت القشعريرة قد تسللت الى النفوس على ضوء ألف وخمسمائة شمعة أعادت الينا شيئاً من طقوس (الأنباط) ذاك الشعب العربي الموهوب، وصارت حالة الخشوع تسيقنا إلى اكتشاف الماضي، وسأعترف بأنني- شخصياً- ما زلت أرى أن كوكبا آخر كان قد زارنا قبل آلاف السنوات وراح يحفر تلك الصخور (ربما يتسلى بها) إذ من غير المعقول نحت

أفراح العودة

سعد القرش *

وسألته:

- قاعد في البلد ولا النسون، يا أخي اعمل لك همة، وحارب الكفرة في سمود أحسن لك من البصيصة.

فأنقذ نفسه من لسانها:

- كنت هناك، وسيدي عامر يسلم عليكم.

ففقرزت هند، تريد الاطمئنان على ابنها. ووقفت صفية زوجة عامر عند الفرن، تنصت إليهم؛ فليس من عادة نساء أوزير إظهار اللوعة على الأزواج.

ولكن صفية التي لم تبال بأحد، حين قبلت عامر، وعانقته ساعة المغادرة، سألت القهوجي بلهفة عن حال زوجها، واستفسرت بشيء من الربهة، عن سر وصوله إلى زوجها، ثم العودة إلى أوزير، على حين لا يستطيع ذلك من هم أكثر منه شجاعة وفقوة.

ونهالها الحاج عمران عن توجيه مزيد من الأسئلة، وطمأنها.

وأختلى بالقهوجي، وسمع رسالة عامر.

وقال إن الحشيش عزيز، أمر باستدعاء رينيه دوما الفرنسي المقيم بالبلد من سنين.

الحاج عمران أمر رينيه بكتابة رسالة إلى قائد الفرنسيين، يعرض فيها هدنة، ويحذره القدر. وقال إنه سيطلب إليه أن يمهده ببعض الحشيش، ليتأكد له حسن نيته. وشرح فيها أن الفرنسيين هم السبب، في تعكير صفو رجال أوزير المقاتلين والقاعدين؛ إذ خلا البلد من الحشيش والخمور، بعد إغلاق معصرة القصب، ومشاركة صاحبها في القتال. وكان يدمدهم بالخمر من عصير القصب.

وقرأ رينيه ترجمة عربية للرسالة، وسأله ماذا يكتب في مقدمتها، وطرح أكثر من صيغة:

السيد قائد الفرنسيين

سيدي القائد

إلى رئيس العسكر

ولم يسترح الحاج، وضاعت نفسه بأن يكون الغازي سيده،

وقف القهوجي أمام دار الحاج عمران، وأدار بصره إلى ناحية الفرن، منجذباً إلى كلام النساء.

وكانت زهرة المغربية أمام الفرن، وخلفها تحلقت النسوة حول طلبة كبيرة، صفت فوقها قطع العجين في دوائر متداخلة، وأيدي النساء تصنع على المطارح نغماً حنوناً، كأغاني الخبزين، وأغاني هند لهفة على ابنها الغائب في سمود.

كانت المغربية تنصت إلى هند، سامية إليها، وقد ألصق العرق جلابها بجسدها، فبرز الثديان نافرين في تماسك، كقطعتي عجين، كما سقطت عن رأسها الطرحة، وبدا شعرها أسود ناعماً، ورقبتها شديدة البياض، وانسدل الجلاب فغطى ساقها وأصابع القدمين.

واستندت الجدة حليلة إلى عصا، في طريقها إلى الفرن، على بعد خطوات من باب الدار، خائفة على المغربية قليلة الخبرة بفنون الخبزين. وانتهبت هند وسحبت جلاب المغربية فجأة، قبل أن تشبكه به النيران، فبان ساقها والريثان البيضاوان. وأزعجها أن ترتدي سيدة جلاباً على اللحم. وقالت:

- قاعدة يا شرشوجة، هنا من غير لباس؟

ازداد خذاً السيدة احمراراً، وأرادت أن ترد، أو تقوم لتستر خجلها، ولولا وصول الجدة حليلة التي لم تسمع كلام هند. وصاحت بصوت عالٍ مشحون بالخوف على المغربية، من امتداد النار إلى جلابها.

- ابعد ي يا حبيبتي هدموك عن المحمة.

ثم مهمم القهوجي، كأنه يريد الإخبار عن وصوله، ولم يخف على حليلة أنه اختلس، إلى المغربية، نظرات غير بريئة، فأحرجته بقولها:

- انكسف يا عديم الذوق، البنّت ما هي جميل عينك يا جحش.

فاحتشم، ومن الخزي أغمض عينيه.

اقتربت منه، ونخسته.

- تأكل الولية بعينك النجسة، وتعمل وش كسوف؟

* كاتب من مصر

ولو في رسالة.

وأعاد رينيه السؤال، عن صيغة المناداة، فقال الحاج بدون تفكير

- سجل في أول السطر: يا ابن الهرمة.

- ما فهمت والده يا سيدي.

- قل له: يا مغفل.

- لا أفهم.

- اكتب، قل له يا حمار.

- لا يصح يا سيدي.

- إنما يصح أن نعتدوا علينا.

فأصابت الطعنة رينيه، كأن الرجل ينتقص شرفه. وأحس

عمران بقسوته، فداعبه:

- والله لا تزعل يا شيخ، أنا أقصد أولاد الهرمة.

وضحك رينيه:

- الهرمة، الهرمة!

اتفقا على كتابة السطر الأول: «إلى قائد عسكري الفرنسيين»، وأن يحمل الرسالة على الله القهوجي وأحد الأسرى.

لكن رينيه أتمح إلى رغبته في مصاحبة القهوجي، فحمد الحاج ربه، واحتضن الفرنسي الذي لم يفهم شيئاً.

وبعد سفره إلى المدينة، قال الحاج لحليمة وهند وصفيّة إنه كان، في بعض الأحيان، يشك في ولاء رينيه للفرنسيين، واتصاله بهم، ولكن لهفة عينيه فضحت يُشمه، بين أهل أوزير الذين لا يزالون يحسبونونه على الفرنسيين، والأسرى المغلوبين على أمرهم.

وأبدت حليمة قلقها:

- يا خوفي يا ابن والدي.

وشاركتها هند، موضحة ما احتملت حليمة على إخفائه، خوفاً من تحقّق:

- ولو قتلوا القهوجي ورينيه؟

فانتفضت صفيّة، وتأكّد لها أن قتل حاملي الرسالة، إشارة إلى الشروع في قتل الأسرى. وقامت بحذر، مستندة إلى زكبية من الأزر، وسألت:

- وعامر يا أم؟

رفعت حليمة عصاها، فلأمست بطن هند، وداعبتها قائلة إن الذي وضع بذرة، لا يتأخّر عن الحصاد. وقالت مزهومة بالغائب:

- صفيّة حبلي يا عمران!

وَدَّ الرجل لو تساعده صحتة ليرقص. ومدّ يده إلى صفيّة، فقعدت وأحنت رأسها من الخجل، وقبلت يده، وقبل جبينها. وقال:

- لو أعرف لقلت للقهوجي «بلّغ عامر وفرّحه».

علقت حليمة ساخرة:

- عامر علق يا ابن والدي، حضن صفيّة عنده أهم من ولده!

- يا شفيّة خافي رينا.

دمعت عينها هند من التأثر، وقالت:

- مسكينة صفيّة، ما فرحت غير ساعة.

غابت عنهم هند، وزحفت على قدميها، إلى أن بلغت عتبة الدار، ومددت في الحارة ساقبيها، وأقسمت أن تزفّ عامر إلى صفيّة، بالفناء والمزمار والطبل وغوازي سنباط، من بوابة أوزير إلى باب الدار.

وعلقت حليمة:

- مجنونة يا بنت هوجة، زفّة لعروسة حبلي!

- صفيّة راضية يا عمتي.

كانوا لا يزالون داخل الدار، حين لمحوا هند تسمح دموعها بطرف الجلباب، من أثرٍ لآخر، وهي تغني بصوت عذب، امرأة صفيّة بأن تردّد معها:

داري جمالك عن عيون الناس

لولا الملامة يا حبيبي وكلام الناس

لا حظّ رجلي ورجلك في قميص ولباس

وأحلفك بالأمانة ما تقول للناس

ولامتها حليمة على الغناء، في حين لا يزال ابنها غائبا:

- عيب عليك الفرح، وابئك محبوس.

تدخل عمران، قائلاً بثقة إن عامر عائد، اليوم أو غداً:

فالرسالة على بساطتها، كافية لإرهاب قائد الفرنسيين، واستعجال إعادة عامر والذين معه، واستعادة جنود الفرنسيين الأسرى. وأوضح للنساء أنه طلب هدنة،

وبعض الحشيش والقمور، وهذا يكفي ليتأكد للفرنسيين أنهم يواجهون خصماً لا يهاب الموت، ولا يستجدي علفاً للإفراج عن رهائن أو أسرى: فما لديه من مفاتلين أكثر عدداً وقوة، بدليل عدم الإشارة إلى تفاوض أو مساومة أو مقايضة.

قالت صفيّة إن الرسالة شديدة الذكاء، والخطورة أيضاً: فريما يفهم الفرنسيين أنها مقدمة لزحف بشر بلا عدد، يريدون أجساد الكفرة طعاماً، بعد فيضانٍ أهلك الزرع

والدواب، ولجأ الآلاف إلى أوزير، التي لم تتأثر بالهلاك كالقرى الأخرى، بسبب البركة والقناة المحيطة بها. ولكنها حذرت أن يفهم الفرنسيون، من الرسالة، أن طالبي الخمر مجانين، ينشدون آخر متع متاحة، قبل الموت القادم مع الفرنسيين.

واستهان عمران بذكاء الفرنسيين، قائلاً إن لديه حلاً أخيراً، لو أظهروا فُحشاً في الرد، وهو الإيعاز إلى المشايخ في أمر الكفرة.

سيقول إنهم سينقضون على كل مال المسلمين وديارهم، ويستحلون نساءهم. وعندها يعلن المشايخ ذلك في خطبة الجمعة، في وقت واحد، أمراء المصلين بالدفاع عن أعراضهم، ولو بأكل لحوم الذين لا يراعون حرمان الله. . ساعتها لا تنفع المدافع.

ثم رجع القهوجي ورينيه، تسبقهما ابتسامة ثقة، ويسطا أمام الحاج وموران زجاجات الخمر، قائلين إنها هدية، وإن الفرنسيين وافقوا على مبادلة الأسرى.

وتحت غواية الخمر، نسي الحاج ذكر حفيده عامر.

ثم انتبه إلى الأمر، وتنهى بأس حين تذكر أنه اجتنب الخمر من زمن، ولا تسعفه أيامه بالعودة إليها. وقال بدعابة تحمل الجِد والهزل إن الأعداء لا يتورعون عن وضع السم في الخمر.

غمرت شمس النهار تمثال سهدي سالم، وبدا بعد غسله طازجاً، كأنه خرج من الأرض في الحال، شامخاً أمام البوابة، وأمر الحاج بطلانها قبل عودة عامر. ولكن الطلاء لم يصمد أمام الخارجين من أوزير، عاندين إلى قراهم، والداخلين بخيرات القرى الأخرى، من حبوب وطيور وحيوانات، مشاركين كبير البلد فرحته بحفيده.

رُفعت رايات ومناديل ملونة، لا تعانق الهواء، في العادة، إلا في أفراح المسيحيين. وعلى الجانب الآخر للبوابة، نصب مدفع كان لدى الأسرى الفرنسيين.

وأسندوا الحاج حتى ركب الفرس، وكان يريد الاطمئنان على عامر، قبل بلوغ الدار. ووقفت العربة أمام بيت رينيه، ساعة وصول الحاج مباشرة. وتحسس عمران حفيده بكفين واهنتين ويصر عليل، وأطمأن إلى خلو وجهه من إصابات تزعم أنه وزوجته، ولكنه أمر فجيء بالحاق فأصلح شعره. وازدحم بيت رينيه بأصحاب عامر، من زملاء الأسر، أو المقاومين الذين حققوا نصراً

على الفرنسيين، وأسروا جنوداً، أو سرقوا مدافع.

بأمر الجِد، نزعوا ثيابه، وهو من الذهول لا يقاوم، بل يسأل، وهم يجيبون:

. لتستحم يا عريس !

ومن الفرحة نسوا العطر، فأسعفهم رينيه بزجاجة صغيرة، ذات رائحة طيبة، ورفض أن يستعيدها، قائلاً إنها هدية من الكنيسة إلى سيد أوزير.

شاركوا في غسل جسد عامر، ثم خرج رشيقاً يرتدي الجلباب الكشمير، يكاد من شعوره بالخفة يطير، ويستعجل الرجوع. وأوقفه الجِد، ومد إليه يده بمقود الفرس، أمراً بإياه بالقفز:

. استلم فرس كبير البلد.

أمام البوابة، ضرب المدفع لقودم عامر، وظل فوق الفرس، يشاهد أفراح الناس، حتى انفضت حلقة النساء، عمن تردى ثوباً أبيض، كملال وسط دائرة من نساء ابتعدن عنها في الوقت نفسه. كانت صفية تنظر إلى زوجها بخضر، وهبط عامر، بخطوات واثقة، وغاب رأسها في صدره، وهي تهتز بحركة لا ترى إلا باليسيرة، وبرت رأسها، كأنها تقول له سرّاً، وفاجأته بقبلة. وعلقت نساء: . غجيرة قادرة.

صوّت هند إلى مصدر الصوت نظرة، أحرست النساء، وضبط ضاربو الطبول الإيقاع على حركة أقدام عامر وصفية، وجذبا إليهما امرأة من الفجر، شجعت زهرة المغربية على الرقص. ونزعت هند طريحتها، وأحاطت بها وسط المغربية، على حين زاد عدد الراقصات، وعلا إيقاع الطبول. وأصبح عامر وصفية في وسط دائرة من نساء وفتيات، أظهرن براعة في مباراة أعلنت فيها الأجساد فرحتها، حتى هند اقتربت من عامر، ونزعت من حضن زوجته، وخافت عليه الصد، ولم يكن معها إلا سورة الفاتحة: فترأتها وغسلت بها، ورقصت مع النساء، وحزمتها المغربية بمنديل رأسها، فانسدل شعرها طويلاً ناعماً بلون الليل، راقصاً معها، وهي تنافس هند، حاصدة الإعجاب والتصفيق.

ثم قفز عامر، متطياً الفرس، ويسط قدمه فاستندت إليها صفية، وجذبها فجلست وراءه.

أفسحوا للفرس طريقاً، تعانقت فيه الموسيقى والزغاريد، ورقص أولاد الفجر والضيوف، قبل أن يحصلوا على أنصبتهم من الطعام والطوى.

عجوز على الجسر

ارئيست همنفوي

ترجمة: موسى صرداوي *

- أوه..

قال:

- نعم .. إني بقيت هنا كما ترى أرعى حيوانات،
وكننت آخر من ترك سانت كارلو. وتمعنْتُ في
ثيابه السوداء المغربية، بوجهه الأشهب المُغبر
ونظارته المعدنية، فهو لا يبدو أنه راعٍ ولا من
الرعاة، وقلت:

- أية حيوانات تلك؟

قال وقد هزَّ رأسه:

- متنوعة، كان عليَّ أن أتركها.

كنت أرقب الجسر وذلك الذي يشبه الافريقي من
دلنا ((ايبرو))، وأتساءل كم من الوقت سيمضي
منذ الآن قبل أن نرى العدو. وكنت أصفي طوال
الوقت لأول تلك الضوضاء التي لا بد أن تشير إلى
تلك الأحداث الخفية التي تستدعي الاتصال، ولما
يزل ذلك العجوز مزروعاً هناك. ثم قلت:

- أية حيوانات تعني؟

- كلها ثلاثة حيوانات.

وقال شارحاً:

- شاتان وقطة. وكان هناك أربعة أزواج من
الحمام.

سألته:

- وكان عليك أن تتركها؟!

- نعم بسبب القصف.. أمرني الرائد أن أغادر

جلس رجلٌ عجوز بنظارته معدنية الإطار
وملابسه المغبرة كثيراً على قارعة الطريق. وكان
ثمة جسر عائم عبر النهر، تجتازه عربات نقل،
شاحنات، رجالٌ، نساءً وأطفال. وكانت البغال
التي تجر العربات تترنح من علو شاهق على
طرف الجسر، بينما كان هنالك جنودٌ يساعدون
في دفع مكابح العجلات.

كانت الشاحنات تندفع منطلقاً بقوة لتخرج
منه، أما الفلاحون فكانوا يتدافعون بكواحلهم
الغارقة في الغبار على طول الجسر. لكن العجوز
كان جالساً هناك بلا حراك. كان متعباً جداً
ليبتعد أكثر.

كانت مهمتي أن أقطع الجسر لأكتشف ما وراءه
كي أتحقق أية نقطة تقدم إليها العدو. ولقد
فعلتُ هذا ورجعت عن الجسر الذي خفتُ عنه
حركة العربات والشاحنات. وبقي بعض المشاة
القليلين، غير أن العجوز لما يزل هناك، لم يبرح
مكانه.

سألته:

- من أين أنت قادم؟

قال مبتسماً:

- من سانت كارلو.

كانت تلك المدينة مسقط رأسه، ونكرها يبعث في
نفسه سروراً، ثم قال موضعاً:

- كنت أرعى الحيوانات.

قلت دون أن أفهمه جيداً:

* مترجم فلسطيني يقوم في السويد

بسبب القصف.

سألته بينما أرقب نهاية رأس الجسر حيث كانت العربات القليلة تهول مسرعة الى منحدر الضفة.

- وأنت، أليس لك عائلة؟

- لا ، الحيوانات فقط، القطة طبعاً ستكون على ما يرام، تستطيع أن تدبر أمرها، لكنني لا استطيع أن أفكر كيف يكون عليه حال الحيوانات الأخرى.

قلت له:

- أية سياسة تعتنق؟

قال:

- لا سياسة لي. عمري ستة وسبعون عاماً، قطعت مسافة اثني عشر كيلومتراً، ولا استطيع أن أذهب الى أبعد من هذا.

قلت:

- ليس هذا مكاناً جيداً للتوقف فيه، إذا كان بإمكانك، فهناك شاحنات على الطريق تفرق عند طرطوس.

قال:

- عليّ أن أنتظر بعض الوقت، ثم سأضي، أين تذهب الشاحنات؟

أخبرته:

- باتجاه برشلونا.

قال:

- أعرف أن لا أحد يسير في ذلك الاتجاه، مع ذلك شكراً جزيلاً، وشكراً جزيلاً مرة أخرى. نظر إلي وكان متعباً وشاحباً جداً، وقال باحساً عمن يشاركه قلقه:

- القطة تدبر أمرها، أنا متأكد من ذلك. لا حاجة للانزعاج عليها، ولكن ماذا عن الحيوانات الأخرى؟ ماذا سيحل بها؟

- لماذا الانزعاج؟ لعلها تمر بسلام.

- هل تعتقد ذلك؟

- قلت له، وكنت أرقب آخر ضفة الجسر حيث لا وجود للعربات.

- لم لا؟!

- ولكن ماذا ستفعل تحت القصف وقد أمرني الرائد بالرحيل؟!

سألته:

- هل أبقيت القفص مفتوحاً؟

- نعم.

- إذن ستطير.

- نعم ، ستطير حتماً، لكن ماذا عن الحيوانات الأخرى؟

وأضاف لنفسه:

- من الأفضل أن لا أفكر بها.

ألححت عليه:

- إذا بقيت سأمضي.. انهض. حاول أن تذهب الآن.

قال:

- شكراً.

ونهض على قدميه، متأرجحاً ذات اليمين وذات الشمال، ثم عاد ليجلس في الغبار وقال بغياء:

- كنت مهتماً بأمر الحيوانات، لكنها لم تعد لي.. كنت فقط مهتماً بها.

لم يكن بوسعي أن أفعل من أجله شيئاً. كان يوم عيد الفصح، والفاشيون يتقدمون باتجاه أيبرو.

كان يوماً رمادياً مطبقاً حالكاً، بسقف واطئ، لا تحلق طائراتهم فيه. هذا وإن الحقيقة تؤكد أن القطة تستطيع أن تدبر أمرها، أما الحظ السعيد للرجل العجوز فلن يُنال أبداً.

السكنية

علي الصوافي *

صغير في الجدار عرقل ركضي ومكن أحمده بعينه
الملتبهتين كالجمران يراني من سحابة الغبار التي
شدها الهواء بالاتجاه المعاكس وما هي إلا لمحة كرفة
العين حتى أصبح زند أحمده المشدود ويده التي تطبق
على الكرة وانفاسه التي كانت تفيض من فمه قريبة
مني. سحبت إزاري وأنا أتخيل اندفاعه الشرس تاركا
قطعة منه معلقة على نثوه الحائط علامة رجولة لعيني
خالصة وبدأت الركض وهدير خطوات أحمده
يلاحقني وهو ينفخ ويصيح «أنا ما ألعيلك الست»
ولأنني الوحيد الذي تبقى امام عينيه كان يركض
ورائي مثل «بني العقر» يقفز كلما قفزت وينحني كلما
انحنيت حتى انتهت المطاردة عند «رفصة» الفلج وسط
بيت أحمده الملاصق لمنزلة حيث كانت أمه العمة
«شنونة» تجلي (المواعين).

وقف أحمده بعموده الفارع وأفخاضه الوفيرة التي
كانت تفيض من الإزار وكنت أنا أتكور خلف العمة
شنونة ليقيني ظهرها الأسمر العريض من ضربة
ملعونة على جسدي الضئيل وبينما كان أحمده رافعا
يده لينتهي اللعبة على ظهري صاحبت أمه «تريد تقتل ود
الأوام غيب من هنا» انتفض أحمده حينما رأى أمه
قد طوحت بالماعون الذي بيدها ووقفت غاضبه ورمى
الكرة بكل قوته لتستقر على جريد النخلة (العوانة) في
آخر المقصورة المفتوحة على المنزل ثم ركضت أنا
عائدا بدون أن أعطي الأمر كثيرا من الانتظار ماذا
نراعي إلى الأعلى وملوحا بهما كراية النصر حيث كان
الجميع في تلك الأثناء قد وصل والتصق بحائط اللعب
العريض في انتظار جسد أحمده المربع وما إن ارتسم
ظله على الحائط ورأسه منكمسا على رقبتة حتى غرق
الجميع في الضحك لتستمر اللعبة بعد ذلك في جولات
أخرى جديدة.

إلى (ز. م.) يوما ما باتجاه الوردة

عند انكسار الطريق ومع الانحدار المؤدي إلى مهبط
الوادي حيث تكون المسافة التي تربط الجدار الطويل
المبني من الجص المتين والطريقة الموصولة بالوادي
فضاء رحبا في الحارة لا سيما أن المارة غالبا ما
يسلكون الممر الذي يأخذ نفس موجات الساقية النابتة
بمحاذاة مجرى الفلج على الجهة العلوية من الحارة.
من ذلك المتسع السفلي والمقابل لـ «مجازة الحريم»
تماما كنا نأخذ كرة صغيرة بحجم السفرجل تشبه كرة
«الروبية» ونرمي بها على الجدار الخلفي لبيت «صدوه»
كنا نلعب (سبت/ أحد) كل رمية على صفحة الجدار هي
يوم. يهوب الرامي الكرة بشكل سريع ويلتقطها بيد
واحدة بينما تتحرك عيون المشاركين في اللعب بين يد
الرامي والجدار ومع آخر ضربة على الجدار يكون
الجميع قد رفع إزاره واستعد للركض.

ولأثر قديم في اللعبة مع مقبول (الذي كان قد رشق
أحمده بالكرة في آخر جولة حينما كان مخبئنا خلف
نخلة صغيرة كانت قريبة من مكان اللعب) كان أحمده
وهو يلتقط الكرة المرتدة من الجدار يرصد حركة
«مقبول» والذي أخذ النقطة الأبعد (ماغطا رجليه)
الطويلتين وهو يتأهب للركض فيما كنت أنا أقف يمين
أحمده بمسافة لا عيين النين وكان قلبي يسيل ما بين
النخيل التي تفصل «مجازة الحريم» عن مكان اللعب
حيث تقف خالصة بعينيهما الصافيتين كميّاه الفلج
خلف المقصورة المقابلة ترتب مناورات اللعبة. ومع
التقاط أحمده الكرة في الرمية الأخيرة كان غبار
الركض يملأ المكان وكان مقبول قد انطلق وذاب في
زحمة الغبار بينما بقيت أنا أحاول الالتفاف هاربا نحو
السكة المؤدية إلى مهبط الوادي فلصق إزاري بنتوه

* قاص من سلطنة عمان

وبعد وقت من اللعب والضحك، عدت إلى المنزل. كان منزلنا يقع في قلب (السكنية) أسفل فليج «المرفع»، وكان سطح المنزل محاذيا تماما «لمقصورة» الموز وفي أسفل المنزل ضاحية صغيرة جدا لا يوجد بها سوى شجرة ممها ضخمة حيث كنا نجلس دائما تحتها نلعب «الكيرم» وكانت المقصورة موصولة بمجموعة من الضواحي يفصل بينها جدار طيني وتمتد حتى لسان الوادي ومن ثم «الكولانه» و«الروغ».

كنت أمشي بجانب الجدار المفتوح على «المقصورة» عندما ساعد أحمدوه فليج المرفع وكنت قد تركته والأصدقاء ومراسم الريح والفسارة بجانب جدار اللعبة لنلتقي في يوم آخر لكن وعندما وصلت إلى الجزء المهمل من الجدار والذي بدأت أطرافه تتساقط طوح أحمدوه بحجرة ثقيلة فتحت بها رأسي فسال الدم والدموع فصرخت حتى تراكض المنزل نحوي وأحمدوه يصرخ من أعلى «غيب غابت عينك» ولم أبرح مكاني حتى شبع أحمدوه لتتنا وعجنا «قبل واقف بخلاف جالس وخلاف نايم» بعد أن جرته أمه إلى المنزل وعصده (بقذف) قطلته من «الفحل» الملتصق بساقية الفليج ثم بكينا سويا حتى غصنا في سبات عميق. لنرجع غدا وقد نفطنا كل مشاكسات الأمس لندخل في مبالغات وشقاوات أخرى جديدة.

في الصباح الباكر في كل يوم من أيام السكنية وعند انسكاب ضوء الفجر على رؤوس النخيل أكون قد شبكت يدي بيد خالصة بنت الجيران وذهبتنا لإحضار اللبن من «محينوه» في الجهة المقابلة للحارة عابرين «الشرجة» وقناطر الفليج الموزعة على طول الطريق وعند عودتنا نضع اللبن على مدخل الباب ومن ثم نحمل ما لتقف «زيميل» أو «مخرف» ونذهب بإثنين «بمقصورة القشوش» التي على مدخل السكنية من جهة الشمال ونبدأ في التقاط كل ما نفخه الهواء طوال الليل من عذوق النخيل نسابق في ذلك الأطفال الآخرين بقيادة مقبول الذي كان يجذب «الخالال» و«الداموك» المتساقط ببيدين شبيهتين بالمغناطيس لنعود نزولا نحو البيوت عابرين مهبط الوادي إلى المنزل وقد فرش لنا الإفطار خبز يابس ولبن محينوه الذي كنا نذوب فيه الخبز

فيصبح عجينة شبيهة بورق الكلينكس المبلول ثم نكوره ونأكله.

عند ظهور القرن الأول للشمس النابتة فوق الجبل تكون قبيلة الأطفال في السكنية قد غادرت المنازل قافزة فوق الجدران القصيرة للضواحي المتصلة بالشارع الترابي باتجاه الجبال المتعادمة بجانب الشارع حيث تتكدس ألعاب الفارغة وإبر المستشفى المحروقة والأسفنج المطحون الممزوج بالرمال حيث ينتشر الركام على مساحة مستطيلة تربط الشارع الخلفي للسكنية بالجبال الواقعة كالعساكر على الجهة المقابلة نبدأ في صعود الجبال بعد أن نفتش في «كثرة» البلدية عن أدوات حادة ومسامير مهملة وبعض من أناشيد وأحلام صغيرة، نغرس أصابعنا القطنية في الركام المتكوم للصفايح والأوراق وألعاب وقد يتصادف أحيانا أن نجد مشرطا أو سيخ حديد نحمله معنا لاستخدامه في البحث عن كنز ما نجزم أنه موجود بأحد الجبال نستدل إليه بأي مساحة رملية أو قطعة من التراب الهش تصادفها وسط الحجر الجرانيتي المترامي في تلك الجبال لنعود بعد ذلك بنبتة تقف فوق صخرة أو يقطع متناثرة تأخذ شكل الأصداف الصخرية والتي شكلتها الرياح التي تعصف بالجبال على مدار القيث فاستحالت إلى أشكال متناثرة بألوان مختلفة، ولا نهبط إلى الحارة إلا بعد أن تبدأ الشمس بالوقوف على رؤوس الجبال تماما أو بعد أن تتجاوز ذلك برمح أو رمحين لنجد أنفسنا فوق الأزقة الملتوية لضواحي وبيوتات السكنية إن ينتشر اللفظ وتصطدم الأصوات المختلفة للصبيهة بالجدران الطينية للمنازل نبدأ في لعب «الجلول» أو «الكيرم» أو لعبة «المونوبولي» التي أحضرها سلام ولد «صدوه» من مسقط، وما بين تلك اللعبات وصوت المؤذن في مسجد الوادي يمر الوقت كنسمة هواء عابرة وبعد أن تميل الشمس المتعادمة قليلا نحو الغرب نكون قد تمددنا على الفليج حيث نبدأ لعبة «السل» بدءا من رأس الفليج وحتى حدود «مجازة» الحرم المفصولة بأحد أكياس الباسمتي أو بإزار أو ما قد يتوافر من أقمشة قديمة وفي كل غطسة كانت أعيننا المفروشة تحت الماء تصطدم بأجساد البنات في

المكسوة بالطحالب أشد على يد خالصة أكثر فتنتقل هي على زراعي متجاوزين شارع السيارات الترابي الذي شقته «القرقرة» في نهاية الوادي في الضفة المقابلة متجهين نحو دكان الشاي على الملاصق لمنزله في أعلى المرتفع في الضفة المقابلة لنشيري «شاكليت بو حطبة» و«حلو فناجين» ثم ننحدر عاتدين باتجاه السكنية بعد وقفين أو ثلاث بين النخيل المتناصلة على طول الطريق لأرتمي أنا بعد ذلك على «كولانة» الوادي وسط الرفاق بينما تواصل هي سيرها باتجاه المنزل صارة غلب الحلو واقصاف «الشاكليت» بين يديها بانتظار الموعد الصباحي باتجاه منزل محينوه حيث رائحة اللبن تفيض في ساعات الصباح الأولى.

كان المشي بين المنزل ودكان الشاي علي قصيرا جدا وكانت الشمس بقرصها البرتقالي الذي بدأ يختفي بين رؤوس الجبال الطالعة خلف الضواحي قد بدأت بالمغيب.

قفزت بسرعة نحو مهبط الوادي حيث كان علي الدخول بين الجبلين المتراسين في الجهة المقابلة للوادي وبينما كان الرفاق ينثرون أيامهم على «الكولانة» كنت أنا أركض خلف الشمس التي بدأت تسقط وراء الجبال.

تفاصيل:

١. الويه - لعبة قديمة مشهورة في بعض المناطق الداخلية من عمان وهي قريبة جدا من لعبة «الكريكت».
٢. مجازة - مكان عام يستحم فيه النساء يبنى حول ساقية الفلج.
٣. «أنا مالملك السم» أنا لا أزعج.
٤. رفصة - مساحة مرصوفة بجانب الفلج غالبا تستخدم لأغراض الغسيل وقد تستخدم أحيانا كسطح ججري.
٥. الكولانة الحبش.
٦. البروق - أشجار شبيهة بأشجار قصب السكر تنبت قرب المجرى المائي.
٧. الفلج - نوع من أنواع النخيل يمتاز بالصلاية وهو ذكر النخيل.
٨. «نزيل» «مطرف» وعاءان خوصيان يوضع فيهما الرطب.
٩. القش - نوع من أنواع النخيل.
١٠. الخلال/ الكاموك - الرطب الفاسد.
١١. الكثرة - مكان تجميع القمامة.
١٢. الكرتيمبووا - إحدى الأكلات الزعمارية المشهورة.
١٣. الحويليس - لعبة من الألعاب التقليدية القديمة.
١٤. المحلة الحارة.
١٥. البصرة - المرحلة التي تسبق تكون الرطب.
١٦. القرقرة - إحدى المعدات المستخدمة لتمهيد الطرق الترابية.
١٧. الشاكليت أو الشاكيت - الحلو.

«المجازة» حيث كنا نصطنع الغطس فاتحين عيوننا على اتساعها في ماء الساقية لننظر إلى الأجساد المشعة وأصوات الضحكات داخل الماء ثم نكمل لعبنا تحت القناطر المتلاحقة للفلج حيث نبدأ بمخاطلة البنات بتقليد أصوات مختلفة أو بالصغير داخل الساقية المغطاء فيصل الصدى إلى مجازة الحريم حيث يبدأ اللغط في الداخل وتسرع البنات إلى ارتداء ملابسهن إلا «لولوة السمر» البنات القادمة من زنجبار في البيت الذي في أعلى الحارة بنت «الكوتيمبووا» كما كنا نسميها والتي تكون ممددة بيشرتها القمحافية وجذعها النشط وشعرها الغزير على الساقية رافعة صدرها الصغير المتكور إلى الأعلى مستمتعة بالشمس الداخلة من فتحة عريضة في سطح المجازة المغطاء بالخوص والقماش أو نسمة هواء عابرة ترسلها مراوح جريد النخل التي تحيط المكان من اتجاهاته الأربع ، وقد يحدث أحيانا أن تسقط «بصرة» من (القش) المنحني على سطح المجازة على بطن لولوه فينتفض جسدها تحت الماء مصدرة أنفها يسيل مع مجرى الفلج وكأنها تجيب على أصواتنا في الجهة البعيدة من الساقية لتقطع اللعبة بعد ذلك بصوت «العمه شونة» أو «سلاموه» وهن يصرخن على «مقبول» أو «أحمدوه» للذهاب للغداء الذي ينفض سريعا لتجتمع الثلة بعد ذلك على الكولانة الممتدة بمحاذاة الوادي حيث حلق «الحويليس» وضربات «الويوه» على طول الوادي.

في تلك الأثناء وعلى نفس المسار أو على اليمين قليلا وفي أغلب أيام الأسبوع باتجاه مهبط الوادي ألتقي بخالصة بنت الجيران التي تكون وديقة متناهية في نفس الزمن واقفة قريبا من منحدر «الشرجة» التي تقسم السكنية إلى قسمين غير متساويين وتفيض من الجبل العالي وسط الجبال المصطفة كطابور عسكري في أعلى المحلة، تضع خالصة يدقات قلبها الطفولية المتسارعة يدها الصغيرة اللينة على يدي لحظة وصولي فأعصرها بخيخ رجلي مكر ماسحا بإيهاامي على ظهر يدها الطري ، وبعد أن نرفع طرف ثوبينا إلى نصف الساقين ننحدر متخطين الوادي الذي يشبه الأرخيالات النهرية في البلاد الباردة قافزين فوق الصخور الزلقة

عيون تحديق في العتمة

طارق إمام *

صار الحجرُ مع الخشب مع المعدن طبعين وناطقين بالحياة وبالجمال الذي تغدو حباله وظليتها البسيطة امتحاناً لا يُحد

قد يكون - عند دخولك الحريص المتعثر - نائماً أو في جولة بالمدينة فلا يتمكن من إلقاء القصة على مسامحك بصوت عالٍ يستخدمه العميان عادةً لكي لا تخونهم الذاكرة، ويكون عليك أن تلتقط المخطوط - فلا يوجد سواء بالثقة، حيث قطع الأميال وأتى خصيصاً لإتمامه هنا، في المدينة التي يتذكرها بشكل خاص منذ طفولته ويحفظ لنفسه منها بصورة مهترئة وهو يمتطي جملًا هائلاً مرتدياً الأسمال العربية تحت سفح الهرم - لن تبذل جهداً في التقاط المخطوط من أقرب ركن بالمنزل، فالكتب المكسدة في المكتبة ليست إلا نسخاً لا نهائية منه، وتلك الموزعة بإهمال على كل الجوانب هي أيضاً نسخ منه، لأنه، كما أخبرك، يجب أن يمد كفه الناحل في أي لحظة وباتجاه أي مكان ليجد في يده، ويستبدل عاجزاً في محاولة القراءة - سيمر وقت طويل قبل أن تجد السطور تضيء أمام عينيك والصفحات تدار بنهم.

ستتكرر زياراتك، وفي كل مرة ستعثر من جديد في قطع الأثاث التي خلت أنك صرت تستطيع التحرك بينها بخفة في العتمة، وأنت تكتشف كيف غير - بعد آخر زيارة - مواضعها، وكيف بدل من وظائف الغرف لتجد نفسك تتجول في غرفة نومه، أو تتأمل المدينة من نافذة المرحاض، وسيكون عليك في كل مرة أن تقذف خلف ظهرك ما ألفتته وتبدأ التعرف على الشقة، والسكان، والزائر الاستثنائي من جديد.. بينما تحس في كل مرة تغادر فيها البنية بألأشياء وقد ازداد امتزاجها وانسحابها أمام عينيك عن اليوم السابق، وخفتت إضاءتها، لتصدق أن توجساتك التي كنت تعلنها كرتوش ضرورية للكاتب بدأت تتحول لواقع مُعلن.. بينما تنفض ذراعك بعنف عن ذراعي رافضاً أن أوجه خطواتك وتصير أن تتحرك وحده بذراعين مشهوتين للأمام تفتشان في الهواء القريب.

.. حدثتني كثيراً عن كاتب أعمى، كان يُعنى بالمتاهات ويتقسم لأشد الكوابيس شراسة.. بينما تمشي متكئاً على ذراعي كائنني سأصدق كلامك عن الأشياء التي يزداد أفرلها أمام عينيك يوماً بعد يوم . هل تذكر حين رأيتها سوياً ذات يوم يتجول على الباتريينات مندهشاً؟ أكدت لي أنه ذلك الأعمى، وكنت ذلك الريفي حين نهرت بشدة، بينما تكاد تمنحني على يده لتقبلها بعدما انتزع جسدك انتزاعاً ليعبدك متريين عن السيارة التي كادت تودي بحياتك !.

لا تقل إنهم حفنة من القليلة باغثوك من الخلف. كل هذا لن يحقق لك نجومية ما، ولن يجعلك تكتب قصة جيدة. يكفيك خجلاً أن رجالاً بدائرتين غائرتين مكان عينيه شاهداً قبلك.. وما هي بطاقته تسكن جيب سترتك بأمان وهو يطلب منك بأبوة أن تزوره ليطلعك على مخطوط كتاب جديد لم يطلع عليه أحد بعد. ويجير بأصابعه لتلك البنية الشهباء المعجزة في صنعها، وتدوير واجتهاها، وقبعتها السخية الزاخرة بالنقوش، ببهاضها المدخن المدوخ المواجه للسماء والتمثال الصغير لطفل عارٍ في قمته. أشار لها بإصبع محترف فرأيتها بكل غموضها، في نهاية الناصية.. وهو يخبرك أن تصعد الطابق الثاني وتدخل دون استئذان - حيث تعود أن يترك الباب مفتوحاً حتى عند نومه أو نزوله للتجول بوسط المدينة - وتتحرك في البيت بحرية كأنه مكانك الخاص، وحذرك أنك ستجد كل الأنوار مغلقة والتوافذ المستطيلة المتطاولية مفتوحة دون أن ينجح خيط ضوء واحد من الخارج في التسلل من بين الأعمدة الحديدية الملتوية، حتى في ذروة النهار. وقال لك ألا تحاول تحسس الجدران من حوك بكف فضولي لأنه لا توجد مفاتيح إضاءة. رغم ذلك مضى في حديث فرح مبتمس عن الثريات الضخمة التي تزخر بها أسقف كل الغرف شديدة الطول والنأي والتي يعود زمن صنعها لزمان البنية ذاتها، والشعدانات المنحوتة على شكل تماثيل مفرغة بانحناءاتها وانفثاءاتها وبروزاتها وأغوارها وقد

* قاص من مصر

مثل جميع الطاعنين في السن من ذوي القامات الضئيلة والأشباح الشاذة، سيكون عليه أن يستعين بك في طقوس جنونه، لتقوم بدور المتفرجين بينما يرقص في هيستريا مع الدراويش بقلنسوة طويلة على الرأس وأسماول واسعة كفساتين النساء وفي يده ذلك الذئب الضخم تخرج النيران من عينيه المبتتين وتتراقص الفراشات منطلقة من بين شفتيه الرفيعتين الحاديتين المغلقتين اللتين تعلوهما خطوط العمر. يجلس خاشعاً في المعبد البوذي ويتحرك منهبراً غير مصدق ببيت كفافيس. يبكي في الأديرة الصحراوية ويفرم النور وجهه في مساجد الأولياء، ثم يبقينا بينما يقرص في دائرة محدقاً في النار كأنما يستجدي رجوع نور عينيه أو يرثي زواله. ويجعلنا محط أنظار محلولي الشعر من الوثنيين بينما يمرر أنفه في ثنيات الحجر. يهزم لاعبي الثلاث ورقبات تباعاً حتى ينتهي وقد كؤم ملابسهم الرقة على أذرعنا وتركهم لعرهم وخسارتهم. تلتقط له صورة حديثة على جمل عجوز تحت سفح الهرم – بينما علينا أن نصدق أنه نفس الحيوان القديم وأن صاحبه الأسود ذا الفم الخالي من الأسنان هو ذات الطفل الذي ظهر جانب وجهه الذي دسه بفصول قبل ضغط الزر بلحظة ليضمن لنفسه مكاناً في الصورة القديمة المنسية – كل هذا الجنون كان علينا أن نعيشه باهتسامات مفتعصة بينما يتناول قهوته في مقهى ضيق منزو ونرجيلته في مكان ضخم مستوحش يشبه واحداً من قصور الحكايات. وفي نهاية كل مرة كان يؤكد عليك ألا تنقطع عن الزيارة، بينما تؤكد له في خجل المعتذر أنك أوشكت على الانتهاء من المخطوط. دون أن تخبره بمتابع عينيك المتزايدة التي تجعلك في كل مرة تقرأ صفحات أقل من سابقتها. ولا ينسى أن يمنحني ابتسامة رسمية لا تخلو من شغف بينما يسألني عن الكتابة فأؤكد له أن ليس لي بها علاقة من قريب أو بعيد. بهرك المخطوط، وحدثني ألف ألف مرة عنه حتى مللت وحتى بدأت أحس بنور عيني ينسحب مني مع كل إشارة منك له، ثم فوجئت بأنك تحفظه عن ظهر قلب منهشاً كيف تمكنت من استظهار كل تلك الصفحات التي لم يُسمح لك بقراءتها سوى مرة واحدة في ظل عتمة محكمة وتشوش غير محتمل.

لا زالت أعجز عن تخيل مشهده وهو جالس إلى مكتبه

وأنت في الكرسي المقابل يسألك بهدوء الأب وثقته عن رأيك بالمخطوط. فتقرأه كاملاً من الذاكرة بصوت عال قبل أن تعلن انهياراً صادقاً تدخلت فيه الكلمات وتشوش وتلعثم، ليفتر ثغره عن ابتسامة مطمئنة مرعبة، وهو يلتقط نسخة من المخطوط بدت كأنها فترت باتجاه كفه بمجرد أن مد يده – واحدة من أكراس المخطوطات الموزعة في كل مكان من حوله، حتى في الهواء كان بعضها يسبح – وضغط بإصبعه على زر سري ليخمر الضوء الغرفة والشقة كلها لأول مرة. توهجت الثريات وانذلق اللهب من فوهات الشمعدانات واخترق ضوء النهار الشقوق بين القضبان الحديدية ليتجول حراً داخل المكان. مهرجان مبهر من الأضواء يعيش الأبصار لم تر مثله من قبل، حتى أنك أغضضت عينيك الكليلتين فجأة، وظلت على هذا لفترة طويلة، وحتى عندما بدأت تألف المفاجأة وتتعوم الضوء.. ظلت عيناك نصف مغمضتين كأنك تحرق في ملايين الشمس... ثم بدأ بدير الصفحات في يديه بهدوء، قبل أن يمد لك ذراعاً بالمخطوط لتتأمله لأول مرة في الضوء، وتجول عبثاً بين آلاف الصفحات البيضاء وتعود للخلاف المعقوي الأبيض وقد صرت على شفا الجنون.. وأنت تلتقط نسخة تلو نسخة دون أن تعثر على شيء سوى آلاف أخرى من الصفحات البيضاء، بينما ضحكته الوحشية تتصاعد تتكاثر تلك لتكتشف، لأول مرة، عمق الكهفين الغائرين الممتدين في وجهه وحياتهما الخاصة إذ يضيقان يتسعان يقصران فجأة بتطاولان للداخل.

ما زلت عبثاً أحاول تخيل تلك اللحظة، بينما أشدد من قبضتي على ذراعك وأنت تتعثر كقطفٍ حرون محاولاً الإفلات مني ونحن نهر أمام البنيابة المسورة ذات الياقطة المكنتة ببنياتها كآثر تاريخي محطور على الرواد قبل عامٍ آخر على الأقل من أعمال القرميم. ما زلت أحاول إقناع نفسي أن هذه العتمة بامتداد ناظري ليست سوى مازق موثقت وهي تتسع وتستوحش دون أن أملك حيالها شيئاً، في حين أجاهد لإخفاء السؤال الشرس بينما أتأكد أن جسدي لا يزال تحت سطوة قبضتي: لماذا ظللت طوال ساعة كاملة تغرز أصابعك في عيني بالغا أقصى أعماقهما.. ولماذا لم أتألم أنا للحظة.. أو أنا أحس بملاحك تغادر، ببطء، حيز مشاهدتي ؟ ...

علي افيلال *

يا له من غد، هذا الذي صار منتظرا عنده.. غدا يصبح إنسانا آخر.. إنساناً يخرج من قائمة العاطلين الطويلة التي قاسى ويلاتهما، وكبت عواطفه في بائنتها مدة طويلة. وبات ليله مسهدا بعد الدقائق والثواني خوفاً من ضياع موعد الصباح، ويضيق معه كل أمل في إنقاذ نفسه من الجوع، ومن الحياة في كوخ لا ماء فيه ولا ضوء.

من قديم تركوه بلا ماء ولا ضوء، تكرموا عليه بذلك نظرا لعدم أداء ما ترتب عليه من واجب تمنهما.

وقبل أذان الفجر قام وليست عليه إلا أسنانه البالية، التي تكون فيها فوق سريره الفشني العتيق، وسار مندفعاً في الممرات والطرق، قاصدا عين المكان.

كان الجو بارداً، والسماء تتلألأ بانعكاسات النجوم الساحرة، وحركة السير لم تأخذ بعد أوجها وصفحتها.. وبعد سير طويل مشيا على الأقدام، وصل إلى المكان المقصود.. وبدابة النهار تغالب أواخر الليل المقوس الجناح، وعبارة الرجل الوسيم تتعالى في أذنيه «غد غدا باكراً لعملك مع الآخرين في الميناء».. ولم يجد بالمكان من بعده بالعمل، هل نسي الرجل الوسيم إخبار إدارة الميناء؟ اتجه نحو المقهى الذي بدا له فارغاً يسبح في ضوئه الصمغ، لم يكن به أحد غير عامل البهار والنائل، كل منهما يتشابه في مكانه، وكأن حركة التناوب خير ما يطرده عنهما بقايا النوم.. ويمزوي في مكان قرب المقهى وهو يضم إلى جسده خير ما يرتديه لرد لسعات البرد.. أما ما بداخله من جوع فذلك له حديث آخر.

ويمتص مولد النهار آخر نفس من الظلام، وتكثر الحركة، ويبدأ الهدير والصخب، ولا أحد ممن يسير في رحابهم إلى الميناء قد انظر: لا للرجل السامي المقام، ولا واحد من أتباعه.. ومع ذلك ظفر في انزوائه وعيناه دوماً على من يبدون إلى المقهى، داخلين أو خارجين، ولا تحظى عيناه بطلعة من عقد العزم على رؤيته.. وتطلع الشمس فتفقر الجو بالدفء والحرارة، ولا أحد يخطو به في الشيء الذي جاء من أجله.. فهل جاء متأخراً؟ وفكر وهو في طريقه عائداً إلى الحي أن عليه أن يعود في الغد إلى هذا المكان قبل الوقت الذي جاء فيه يومه.. ويتقدم المجيء، ويشند الحنين ولم يحط بما يحقق الأمل، فلا وجود للرجل السامي المقام، ولا لأحد أعوانه.

ويعود في أحد الأيام كعادته كثيباً حزينا ليحيط أصحاب العيون الغائرة علماء، أن لا شيء جد في عالمه، ويجلس مكثوريا أمام كوخه لتبصر عيناه، في وضوح، سيارة الشرطة تمر ويدخلها الرجل السامي المقام موثوق اليدين.

وينفض ابن الحي لينفض غبار اليأس، ويمسح عن صدره سوء الحظ وقبل أن يخطو بعيداً، عن دائرة اللون القاتم الذي صار له حليفاً، تأمل في إيمان دقيق أصحاب العيون الغائرة واللوجوه المصفرة الشاحبة، هؤلاء الرفاق الذين أرشدوه إلى طرق مجال الرجل الذي لا يرد خائبا من يقصد بابه المشرع.. هذا الرجل السامي المقام، الرفيع المكانة يعرفه لأنه رآه مرارا يلج المصانع التي يقصدها مئات العاطلين، طمعا في الحصول على عمل ما.. رأى كيف يتوافد العاطلون عليه.. إلا هو، فقد ظل بعيداً عن محيط هذا الرجل، إلى أن أسدى إليه النصص بعض الرفاق مزينين له الذهاب عنده، قالوا له: إن هذا الرجل، وحده القادر على إنقاذنا من يؤس الأهمام وسفاهنا.

ترك رفاقه يمتصون الحياة من ثدي جاف، وصدر أعجف، وقام يبحث عن الرجل، الأمل، في المقاهي التي علم أنه يخشاها لبعضي فترات من وقته الذي لا تشوبه شائبة قلق أو كدر.. وكيف يحدث له هذا، وهو المحظوظ بما يحمل إليه من هبات وهدايا يستخلصها مسامحته ثمنا من كد وعرق المحرومين.. ما إن رآه مائلا زائوية إحدى المقاهي، تحفه شرمة من معارفيه حتى خف إليه بروج وثابة.. وقلبه مفعم بالأمل.. وكاد ينحني أمامه ليقبل ولو جزءاً من الذات الكريمة، غير أن أحد الأتياع حال بينه وبين ذلك، وهو يسأله بلهجة متعالية عما يريد فأغرب ابن الحي في ضعف وخذلان عما يريد.

قال في رجاء وتوسل، لحضرة الرجل السامي، بأن يوجد عليه بعمل، مقابل التخلي عن نصف الراتب الذي يمكن أن يتقاضاه وفي فضول راحت العيون تحديق إليه ونوازع الاستخفاف تحرك في الصدور تجاه عاطل يستجدي عملا من السيد المحترم.. أما السيد الجليل صاحب البذلة البيضاء والقميص البني وربطة العنق الملونة بنقط بيضاء وسوداء فقد قال برنة صوت زرين، وهو يدير سلطة ذهبية سميكة حول معصم يده اليمنى، ولا ينظر إلى من يقف أمامه في ذل وانكسار، بل ينظر عبر فضاء خياله الخصب إلى الأجواء المحسومة التي يلج في السماء عالمها السحري بصحبة من يأتون بها لتدنفه الأماكن الباردة بذاته:

— أتراك لنا بطاقة تعريفك الشخصي ليشتي لنا تسجيل اسمك وعنوانك ضمن القائمة التي سأتكرم بحملها شخصيا إلى إدارة الميناء.

ويبد جعلتها خلجات الفرح ترتعش أخرج ابن الحي من بين طيات أسنانه البالية، بطاقة تعريفه الشخصي، وقبل أن يدنو من حضرة السيد الوسيم انتزع منه أحد الأعوان تعريفه وهو يقول بصوت ساخر

— غد غدا باكراً إلى الميناء لتبدأ عمالك مع الآخرين..

* كاتب من المغرب

رحلة الشيخ

محمود الرحيبي *

دون ان ينطق

— حتى يبيت الله تخلقونها.

وحين يقترب منه حارس البوابة ويحييه تنفرج تلك النظرة المتعبة عن ابتسامة صافية.

يقدر كثيرا ان يبقى حتى صلاة الظهر ثم يعود الى غرفته عبر طريق ماهد، لا يعبره سوى رنين السيارات والقليل من القطط الهاربة، فيجد الخادمة وقد اعدت له الأكل، ودون ان تنطق ويباتسامة صامته تقرب له صحن الطعام وتنتظره صامته، وهو يمشي منحنيا دون ان يرمقها، بعد ذلك ينهض ليغسل فتحمل هي الاناء وتختفي في منفرجات ساحة البيت الكبير. ويقدر كذلك ان يدعوه ولده الى قلب البيت وقد اعد مائدة كبيرة، وكان وهو يلهو مع ابنته يرنو غلسة الى والده قبل ان يرسل اليه بفخذ عامر ويصر عليه مهتسا ان يأكله كاملا

بعد صلاة العشاء تغفو عنها الشيخ في صحن المسجد ولا يرغب في الخروج منه، وكان أما كبيرا لا يمكن أن يحتمله خارج سكة هذا المكان، لكن الحارس يقترب منه ويهز له احدى يديه برفق ليصحو.

— اتركني نائما في بيت الله يا بني

— لا استطع يا والدي فأنا لست الا موظفا هنا

— يالله، كنا نترك مساجدنا مفتوحة اح اح تحرسها الملائكة وننام اح وننهض وننهض

يرفع جسده، ويتوارى خارجا، ومن فوق الأسطح العالية كانت هيئته تظهر كقطعة صغيرة تترنح وحيدة في الظلام. في احدى المرات، اقترح لولده بأن يطلب له من صاحب المسجد أن يدعه ينام هناك حتى قضاء صلاة الفجر، متذعرا بأن عينيه لم تعد تسعفانه وعباءة الظلام الشاسعة تثقل خطواته وتعيقها في رجوعه من صلاة العشاء وفي نهابه إلى صلاة الفجر.

— يا ابي هل تريدني ان اهبط الى اناس كهؤلاء من اجل موضوع كهذا، انتظر قليلا... ربما سأبني لك مسجدا ذات يوم.

— انت تبني لي، انتيت بي الى هنا، وكنت تقول لا استطع ان ازورك وانت في البلدة، وما انا امام عينيك ولا اراك الا مرة كل شهر....

ولأنه اعتاد في حياته المدينة على مسافات شاسعة، فقد كان يشعر بالجدران الاسمنتية ووجوها القاسي أمام عينيه وكأنها أقرب بكثير من مسافتها الواضحة تلك، بل كان يحسها وكأنها في غير مكانها، كأنها وراء ظهره الذي لا يراه، بكل ما تحضنه من حديد وصلابة، تلتصق جميعها حدة ثقيلة بين كاهليه، وعليه ان يحملها وحيدا عابسا شارد الذهن طوال ما تبقى من حياته.

وكان في اكثر حالات شعوره تشاؤما، لم يكن يظن بأن القدر سيغذفه يوما كالغريب في مهب ضيق بعد ان رادف الستين من عمره، كان ذلك السؤال العنيد الذي لا يبرق جواب في نهايته، لايني يلاحقه كطريق طويل واضح لكنه يطل على فراغ أو على حافة هابوية، كان يشعر كمن يسقط في حفرة شاسعة لا قرار لها سوى الموت

وابنه الذي ارفقته زيارته المتباعدة له، ألح عليه بأنه يجب ان يسكن من ركض الحقول والنظر مليا في حيوانات وطيور لا تنفع لكن الشيخ يرتاب من كل ذلك، فهو لا يعرف حياة غير هذه.

لكن الابن كان يبرهن له باصرار بأنه لا يستطيع زيارته وهو في هذه القرية البعيدة، وأنه ليس له من يرعاه بعد موت زوجته ووعده بأن يعيش عنده حياة هادئة في غرفة لن يلقه فيها أحد وسيكون قريبا منه كل ما يريد.

تكفل الابن بعد ذلك بإبعاد كل شيء، باع أولا البقرة المربوطة، وأمر عماله ان يذبحوا صغيرها وجبة لتلك الظهيرة، وفرق الدجاج على من ساعده من القرويين الذين تعلقوا غير مباينين بما يحدث، ثم باع بعد وقت من ذلك الضيعة الصغيرة.

لكن الشيخ رفض ان يشارك في ذلك التشييع واكتفى بالذهول واعتصار الحزن، ومسح عينيه في كل سائحة يشرد بها بعيدا عن محيطه الثقيل.

تركه ابنه في غرفة تنظف بيته الكبير واخفى منشغلا. وقيل طلوع الفجر كان الشيخ يزحف الى حيث المسجد تقويه عصاه وبعض الاضواء الضعيفة المتسللة من أعماق البيوت المسورة، وحين يصل ينتظر متكئا على احد الحيطان الى ان يفتح حارس المسجد البوابة، ونظرتان فارغتان كنظرتي الطفل تحومان على وجه الشيخ ويرسم في فمه سؤال جامد

* قاص من سلطنة عُمان

- انس البلدة يا ابي فلم يعد لنا شيء فيها، وأنا كثير العمل. ذات يوم.... بين صلاتين، كان يخرج وحيدا متوكئا عصاه وما تبقى له من نظر، رأى بستانا مفتوحا تصوت فيه الطيور وتتعارك الظلال في ساحاته الرطبة، وعلى بابيه ذهن الى كرسي من سعف، فجلس عليه، تنفس عميقا وكان مساحات في صدره لم يصلها الهواء منذ زمن ارتوت فجأة، فارتعش جسده غبطة وثبتت ابتسامة صافية على وجهه وهو ينقله بين رؤوس الاشجار والأشعة الخفيفة التي تخترقها بخجل، والقطرات الساقطة من حواف الاوراق والسواقي المرتعشة بظلال مرتعشة وفراشات تتعارك بصمت... الى ان اصطدمت عيناه بوجه بشري تغور قممات التعجب منه ففز واقفا

- لا تتحرك أيها الجوز، اجلس فانا انتظرك

سحب الآخر كرسيًا من كوخ وراءه وجلس الى جانبه، كان الآخر شيخًا منحنيًا يكتئب على عكاز معقوف الطرف وتشع من وجهه ابتسامة فارقة لا تلبث وان تنعكس سريعًا في وجه محدثيه مهما كان نوع الحديث الذي يصنعه دون تكلف وقد راقب دخول الغريب على مزرعته بصمت وحين اطمان اليه اقترب منه خفيًا رافعا قدميه ببطء شديد، في حركة تشبه مداعبة طفل سعيد أراد ان يفاجئ ضاحكا أحدا ما بوجوده، جلسا متجاورين، ثم قام حارس المزرعة من مكانه باتجاه غرفته وهي كوخ خشبي معروش، فانتفض الشيخ هذه الساحة وسرح برأسه محركا عينيه بارتياح واضح بين منفرجات الأغصان والسواقي التي ينفض خريرها خفية من بين الأشجار والأعشاب الموزعة باتساق في الأرض، الى ان ظهر الحارس وبين يديه صحن ووعاء قهوة ليبدأ بعد ذلك حديث طويل بينهما.

- انا حارس هذا البستان الذي يملكه ابي، في البداية رفض ابي ذلك لكنني وعدته بموتي مبكرا ان لم يدعني ابقى هنا، اصبح ابنائنا يا أخي يرسمون لنا حياتنا هل يوجد ما هو اغرب من ذلك

- وأنا جاء بي من قريتي بعد ان اكرهني على بيع ضيعتي هناك، لأعيش معه كأبي شيء زائد في بيته ذي الغرف الكثيرة

- ألا يملك مزرعة

- لا اعرف ماذا يملك لا أعرف عنه شيئا، حين ماتت زوجتي ظهر هو، عندما كان يزورنا لم يكن تفكيره هكذا، ولكن حين ماتت امه تغيرت الدنيا.

- انهم يعملون بصمت، يسمونهم التجار، ولكن لا نرى ما يبيعون. دعك من ابحاثنا وانظر معي الى ذلك العنق، انه لطير غريب لم أره الا في طفولتي، وحين اقترب من هنا رمقني بنظرات مرتبابة ثم ما لبثت وان تراخت تلك النظرات وحفتها مسحة هادئة وها هو الآن يجاورني بأمان هو وصغاره، الطيور لا تطلب منا سوى الأمان، ان ندعها سالمة، لاتريد اكثر من ذلك، البشر وحدهم من يطلبون كل شيء، حتى لو اعطيتهم حياتك فلن يقنعهم ذلك، سوف يعتبرون هديتك تلك لاتساوي سوى الضيق لهم، ان حياتك التي تذرهما ليل نهار لا يمكن ان تشبه سوى هدية ثقيلة، مثل عمود النور الكئيب ذاك الذي يرتكز أمام البيوت ليزورها، لذلك فان نظرات الطائر الأولى لك لها ما يبررها، فكيف له

ان يطمئن الى جنس كهذا

- كيف تستطيع ان تحرس هذا البستان وانت بهذه العاقبة -- اعليك من هينتي وصورتني فانا أحمل النخلة تحت ابطي حين اتروح ضاحكا.

حين تهبط ظلال الصلوات، يذهبان الى المسجد القريب من تلك المزرعة وهما يتساندان ببعضهما ويصفحات الجدران وعيناهما تحدقان بشدة الى صهيل الحافلات الهانجة التي ما أن تترك مقدمة الواحدة منها حتى تظهر في لمح البصر مؤخرتها الهاربة.

- لقد بقيت معك كثيرا في المزرعة، علي ان اذهب الى بيت ولدي.

- ألا تقول بأنك لا تراه الا مرة كل شهرين، اجلس قليلا، الا ان كنت قد اشتقت الى تلك الخادمة.

وفي البيت الكبير كانت الخادمة تقف حائرة بصحنها، ثم تجش مطرقة تنتظر دخول الشيخ الى غرفته، وحين شرعت بأن القلق بدأ يهز أضلاعها اتجهت الى صاحب البيت وأخبرته بأنها لا تعرف ابن الجوز، فنظاها الابن بأنه يعرف مكانه كما لم يخط في البداية للأمر أهمية واضحة، ولكنه رغم ذلك ما لبث وأن زاحمت صورة والده، فأرسل أحد عماله ليسأل عنه في المسجد، ثم تردد في ابلاغ الشرطة فأبقى الأمر سرا بينه وبين عامله.

- علي ان اذهب اليوم فلا بد انهم قلقون

- من هم

- ابني وعائلته

- اذهب فسوف تجده متلهفا لاستقبالك وتجده كذلك قد بنى لك مسجدا بالقرب من غرفتك وأقام لك مزرعة وربما زوجك

من تلك الخادمة

- لا عليك، سأحاول أن آتي غدا لزيارتك

ربما ستجديني قد مت. سوف أنتظرك لا تتأخر كثيرا!

قبل أن يصل عرج الشيخ على المسجد القريب من بيت ابنة، فصادفه عامل ابنه، انتظره حتى انتهاء صلاته ثم تبعه بنظره الى البيت، دخل غرفته بهدوء وعندما هم على التمدد، كان صوت الابن داويا وهو يفتح باب الغرفة بغضب - يا ابي ماذا فعلت بي، ثلاثة أيام وأنا ابحت عنك .

- كنت في زيارة صديق قريب من هنا، ثم منذ متى وأمرى يهلك، لا أراك الا كل شهر وكأنني أجبر عنك والآن تأتيني غاضبا، اتركنني وشأني، دعني اعيش بهدوء ماتبقى لي من هذه الحياة.

- يا ابي لم تعد في القرية، لماذا تترك غرفتك لقد بحثت عنك في كل مكان.

- دعني وشأني.

- لا يمكنني ان ادعك تنوه وحيدا في الشوارع والجمع اصبح يعرف انك أبي.

- لا احد يعرفني هنا .

- ان الناس يرونك تخرج من بيتي صباح مساء الجميع يرى ذلك ويعرف.

- قلت لك لا احد يعرفني هنا ولم اكلم احدا، ثم اني ذهبت لزيارة صديق لي.

- يا أبي سأضطر الى حبسك

قال تلك العبارة ونظر الى العامل والخادمة التي كانت تعمل صحنًا في يدها، وخاطبهم بنظرات واضحة ثم ثواري مخفيا في منرجات البيت الفصيح.

لم يعر الشيخ شأنًا لذلك الحوار، فانشى يأكل ما في الصحن ثم قام ليفتسل لكنه رفع بفته نظرة تعجب الى الخادمة، حين رأها لم تتحرك من مكانها كماداتها بل انتظرت الى ان يدخل ليفتسل، ثم ظهر العامل وفي يده سجادات صلاة وضعها في الغرفة ثم أغلق الباب على الشيخ، الذي كان يرمقه بعينين عاجزتين ولم ذاهل.

كانت الغرفة رغم سعتها الواضحة، لا يوجد بها سوى نافذة واحدة، يتوسطها سرير ودولاب ذو ردتين يطوه جهاز تبريد للهواء، وفي الأرض خزانة عتيقة تكسدت فيها بعض أشياء زوجته الراحلة، كما تحوي الغرفة حماما ومطبخا صغيرا.

وحين اقترب موعد الصلاة، دخل العجوز المفلسة وتوضأ

وحين هم بالخروج، وجد الباب مغلقا فأخذ يدفعه بيديه، ثم طرقه بقبضته الواهمة بقوة، فبدا الصوت في الخارج ضعيفا كأنما يمور في بئر عميقة

استكان العجوز بعد تعب ولهات متتابع ينفض جسمه النحيل، فرش السجادة ولحقتار في تحديد اتجاه القبلة، استعان بحدسه ثم تمدد في مكانه، فتح عينيه وحوم نظراته في محيط الغرفة، فجمدهما طويلا أمام مشهد خزانة زوجته ثم عامتا في خيطين من الدمع ما لبثا وأن تبخرا.

تزوجها بعد ان قطع بصحبة والده مسافة اربعة ايام وهم يعبرون من قرية الى اخرى يستريحون قليلا في كل منها كان يبدو وكأن الجميع يعرفهم حيث يبسطون لهم الفاكهة والأكل ما أن يخطون في طريقهم ولا يتركونهم الا بصعوبة وغناء، وفي رحلة العودة كان يشعر بأنه تزوج النسب وحده الذي صور له أبوه في أبيه حلة حيث لم يكن قد رأى امرأته بعد، ولكن فوق أحد الوهاد المتعرجة والمؤدية الى قريته حدث الأمر الذي ظل يتذكره طويلا.

فقد تمايل، كالرأس السكران، الهودج الذي كان يحمل العروس وكاد ان يسقط من فوق الجمل، لولا ان الصبي فز من شروده المنسرح تجاه الأفق، وانطلقت فحولته وهو يدفع رجله ويديه ليهتقط عروسه، فيسقط الشال الذي كان يغطيها وهنا يظهر له وجه لأول مرة وقد اصططب بالعجل ويصفرة الورس وعيناها الكحيلتان ويدها المخفضتان بالحناء، كانت تلك الخفقة الأولى لقلبه والتي استمرت تلاحه في حياتهما وتلاحقه بعد موتها كلما برق طفنها أمام عينيه.

وحين سقطت ممتة حطت ابتسامة على وجهها المرهق وأضامته إلى الأبد، كان الحقل ساعتها يتمدد بصمت تخترقه ساقية يلاحق خريرها عصافير طائشة وأجنحة فراشات.

أغمض عينيه ثانية ثم فتحهما على مشهد تلك الخزانة قدمتا.

بقي الشيخ أياما على تلك الحال.

وذاث يوم معتاد، وهو يرمق من نافذة غرفته الوحيدة اقتراب الخادمة وفي يدها صحن الطعام، وشيء من ملبسه المفسولة، تصنع هيئة رجل ميت، واستلقى بجانب النافذة التي تعودت الخادمة ان تذف اشياه منها، هالها منظره الغريب فأخذت تصرخ

اقترب العامل وفي يده المفكاح، فوجد الشيخ مدبدا وعيناها

مفتوحتان، أخذته بين يديه وأركبه سيارته، فتبع الشيخ عينيه وهو ممددا في الكرسي وراء السائق، وحين اقترب من ذلك البستان فزقنا صرخة قوية في اذن العامل يأمره بأن يقف، فجعل العامل وكاد أن يرطم جسما في الشارع، قبل أن يتوقف. فنزل الشيخ بهوده ثم انطلق مسرعا والعامل يرمقه ذاهلا.

جر العامل سيارته وريقته تتلفت متشجعة في انثناءات الطريق

اقترب الشيخ من جهة البستان، وجد بابا مغلقا فهتف باسم صديقه العجوز حارس البستان، فاقترب من داخله شاب يرتدي بزة عسكرية، وأخرج من أعلى باب الحديد طرفا من وجهه مستفسرا، والشيخ يهتف بدوره باسم صاحبه

- لقد مات، وأنا هو الحارس الجديد
ذهل العجوز لما سمعه ورآه، وقبل أن ينصرف الشاب سأله الشيخ بصوت متحرج

- افتح الباب.

- لا استطع، دون إذن صاحب المزرعة.

قال الشاب عبارته العرسومة تلك بصرامة، ثم توارى مبتعدا، ذهل الشيخ في مكانه غير مصدق، ثم تلفت بضيق وكأنا يبحث عن شيء يسعفه في تحمل تلك الصدمة التي هجمت عليه كريح خفية لا يعرف مصدرها وكادت أن تسقطه على ظهره لولا أنه تماسك في مكانه، متكلفا الظن بأنه ربما أخطأ المكان، لكن اشجارا كثيرة تطل بأياديها من السور، كانت كفيلة بأن تذكره بأيام قضاها هناك بمسحبة ذلك العجوز المرح.

فخرجت من صدره زفرة حارقة، وأحس كأنما يفرق في لجة بعيدة ومهجورة وليس ثم من يعلم عنه.

تراجع مبتعدا عن المزرعة، وحيرة كبيرة تسيطر عليه، وسؤال يشبه سؤال الغريق الذي قنفت به الأمواج في جزيرة فارغة (أين سأذهب الآن؟) لكنه ما لبث وأن إلى ذلك البستان وكأنا تذكر شيئا، دار دورة كاملة وإطل برأسه على سور البستان، وحين رمقه الحارس أشار اليه بيده أن يتبعد، لكن العجوز كان قد رفع راسه وجمد نظرتيه على ذلك العشب الذي تحدث عنه الحارس العجوز فأراه فارغا مهجورا، ثم رفع عينيه بنظرتين ذاهلتين جهة رؤوس الأشجار التي تلوح بأياديها. بقي هناك طويلا ولكن الحارس اقترب منه ووقف امامه من خلف البوابة دون أن يتحدث مثبتا نظره صارمه كالبقيضة في وجهه.

تراجع الشيخ جهة المسجد القريب من البستان وتذكر خطوات صديقه الذي لا ينقطع عن الحديث والضحك. وفي البيت الكبير أزم الابن خدمه بأن يتركوا سور حديقة بيته والغرفة مفتوحة للشيخ ثم توارى مبتعدا.

وحيث يحل المساء ويظلم المحيط فإن حارس المسجد يطلب منه بأب أن يغادر.

وهكذا ظل الشيخ تتقاذفه المساجد والطرق ولا يكلم احدا، وتسييحيات خافتة تشبه التتمعات تخفق من فمه، حيث استطاع ان يفتح الغرف المغلقة في ذاكرته ويخرج منها تفاصيل نثرها وملأ بها حياته الفاحلة، رصف بها الطرقات الفرساء. كما استطاع جمع الحقول المتناثرة في حياته ونسج منها بستانا شاسعا عاش فيه وحيدا مع مخلوقاته البعيدة. لذلك كان كثيرا ما يظهر وحيدا بأش الوجه شارد النظرات

- والوادي

تأتي الصرخة من طرف البلدة، فيهب أهلها غير مصدقين الى مصدر الصوت، كان معقد الأودية الضخم الذي عرفت به القرية في اشد هيجانه، تراكمت السيقان والأرجل يسبقهم عويلهم الحامي الى طرف الساحات الخضراء المصفرة، تنسج اعينهم وتمتلئ صدورهم، يطلقون حلوقةم المكتومة على مداهم امام ذلك الهدير والأطفال يرفعون اريدتهم ويهزون خواصرهم بنشوة، والنساء يطلقن ضحكاتهن لأي كلمة تقولها احداهن، والرجال شمروا سواعدهم مخفيين رغبة عنودة في خوض المياه وقد انقبضت وجوههم بفخر، كان الوادي يجرف كل شيء في طريقه، اقتلع الأشجار الصغيرة التي كانت تطل برؤوسها الشوكية من تحت الصخور والأشجار الكبيرة نفرت اشواكها بتحد تستقبل ما يلطمه بها الماء من اردية وعلب معدنية واخشاب وحيوانات مسفوحة لا يلبث الدم ان ينز منها، كان ذلك الوادي الهائج هو الريح الضمضة لأصابع كثيرة من اودية تجتمع في ذلك المكان قادمة من قرى عديدة فتندفع انفاغعتها النشطة حين تصل الى ذلك الوادي.

لا يلبث بعد ذلك وأن تمتلئ الاقلاخ وتكتسج بهجة عارمة الصدور الوجوه لأشهر قادمة، والشباب يتوافدون على السواقي والينابيع حيث اصابع الصبايا التي تحك الصحن برفق فوق السراويل المحسورة الى الركبة. والغطاء الساقط قليلا من الرأس والخصلات المظلة بخجل والانعاك التي تبرق وتختفي بين كل انتكاسة فوق وجه الصن ومسحة

للوجه الناعم، والأطفال لا يتحركون إلا بصور عاروة استعداداً لأن يتمرغوا في أي بركة أو قناة تمر في طريقهم، كانوا لا يتحركون إلا راكضين، حفاة وأرجلهم لا تفارقها خيوط الماء التي تجري من سراوليهم القصيرة، كان لكل طفل سرواله الذي لا يفارقه أياهما حيث يتكفل الماء بتنظيفه الدائم، كانت بعض النساء يقطعن ملابس أزواجهن المعلقة ويخطن منهن سراويل للعب ابنائهن، والأطفال حين يتعبون من الركض يعودون إلى بيوتهم كل يدخل إلى بيته دون أن ينظر إلى صاحبه وفي الصباح يجتمعون دون موعد.

وكان يوجد بعض النساء القويات نوات جذوع خشنة يابسة، قاسيات الوجوه حادات الملامح رباهن الزمن على الممن، نظراتهن غائرة كأنما ينظرن إلى جرف بعيد لا يراه غيرهن، وفي جببين ترتمس تقطيعية أبدية، لا يبتسمن إلا لطفل أو مجاملة لمس، يتوحدن بأنفسهن، ويحلقن مبتعدات في تلال الجبال أو في اكراخ بأطراف القرى المتناسخة، أو فوق تلال يلغعها الغروب ويخفيها الظلام، أو ينضويون في اكراخ في آخر مدى تصله المياه والرؤية، خلف النخيل ذات الرووس اليابسة.

ويحلقن مبتعدات في جروف الجبال بحثاً عن أعشاب ابقلتها الأمطار، في يد كل واحدة معول صغير ذو اسنان، يجززن به كل ما مر من نباتات في تلك السفوح الشاهقة حيث لكل نبتة قيمتها في القرى، كن يصعدن اشيق القمم دون أن تخرج من رنتي احدهن شهقة تعب زائدة كن كأنهن يمشين في خط مستقيم تقدمه حلم غامض.

وفي المبتعات المباحة كن يسخين بيكائهن ويذهبن مسرعات إلى حيث كان يأوي الهالك وما أن يلحق امرأة هناك إلا وتصرخ الواحدة منهن صرخة وكأنما تقذف في طلفة واحدة حزمة غلظة من اثنين عناباتها، كن يذهبن مسرعات إلى بيوت الاموات وكأنها السانحة الوحيدة للتفليس عن حرقائهن المتركة عبر الزمن ويهيجن مامر في طريقهن من نساء ليجتشد الصراخ في ذلك البيت ويعلو سحابة ترج بعويلها اطراف النخيل والطيور المحلقة في الجروف البعيدة للجبال

وفي ظهيرة كل جمعة، كان السوق الطيني بدكاكينة ذات السلع القليلة، وعجائز ينفنون على فتحاتها وهم يكابدون مقطبي الوجوه في إثر حصة لا تنتهي لدفاتر قديمة يلصقونها بأعينهم، وأسام الدكاكين جذوع ضخمة تترع بالظلال وتسكن فوقها أعشاش الحفافير والهواء الهارد ما

قتن يلفح الصدور طيلة كل ظهيرة فائضة، ويتكوم تحت جذوع الأشجار تلك مجموعة من العجائز والشبان كل منشغل بحرفته الهادئة، وريح خفيفة تكس المرذا الصفيق، تسحب معها خشاشاً وأوراقاً صغيرة من مررات بعيدة تدحرجها في العمر ثم تخفي بها في هدوء، وحين يبدأ الناس في الدخول من السوق يبدأ الهدوء بالتدريج حيث السيارة التي تبيع السمك والتي تأتي من الساحل البعيد كل ظهيرة جمعة قد حان موعدا المعتاد.

لفظ خفيف ينتشر بين الأجساد، شاب يسحب حماراً يتراقص فوق ظهره جناحان من سعف، امرأة تدلي بخصلاتها من طرف العمر أطفال بتياب رطبة ونابان من مخاط يرتفعان ويهبطان، احدهما يمسك ظفيرة اخته ببخل، طفل آخر يتردد بين والده ورفاقه، رأس بنتي ويرتفع على رأس عجوز أعشى، زواحف مسالمة تتسلق الأطراف المتأكلة للحنان. يقترب هدير ضعيف إلى قلب الساحة، فتتشكل دائرة واسعة. تقف الحافلة في وسط الدائرة ويخرج من ظهرها رأس شاب يرسل نظرة سريعة على محيطه ثم يخرج من رأس السيارة رجلاً يلقيان السلام سريعاً وأيديهما تتجه سريعاً إلى مؤخرة السيارة فتلتصق شرائع السمك التي يسحبها في بساط ثم ينزلاها إلى وسط الدائرة التي يتجمع فيها الناس ويبدأن بالذداء، يبدأن بالسمك الكبير وعندما ينتهيان يسحبان حافلتهم مبتعدين، فيبتعد الناس عن الساحة بهدوء.

الطفل يسحب اخته من ظهرها برفق، والأعشى يخرج من فمه غناء خفيفاً وهو يبتعد متلمساً الجدران وأبوابي الشجر. وكانوا حينها أطفالاً حين عبروا ذات نهار بأقدام حافية وقطعوا أودية وسهولاً صفراء إلى حيث تقع القرية التي سمعوا أن بها ذلك الطفل الذي يخفي في مصفحه أكبر ريشة نعام يمكن أن يظلمها خيالهم، عبروا قافزين، ثم مطبين مترشحين حين هزمهم التعب، وحين وصلوا رأوا الطفل صاحب الريشة يقف بجانب باب بيته وفي يده المصحف الذي تطل منه ريشة النعام برأسها الناعس. اكتفوا بنظرة واحدة إلى تلك الريشة حيث زاحمهم الفرح سريعاً وتفاوزوا يبددوه في الطرقات والبحر بما رأوه لأي عابر وهم يصورون المشهد بأياديهم التي تنسج في حديث لاهت عن ريشة النعام الكبيرة.

وفي طريقهم مروا بالجبل وقطفوا من هناك حزمة من الغنمية ورجعوا بها إلى بيوتهم وجبة لذلك المساء.

وتذكر ضاحكا حين دخلت أول فلينة الى بلدتهم، ذلك حين اقتربت امرأة الفلين وقعدت منذ الفجر منتظرة فوق مصب السواقي الذي تجتمع فيه نساء القرية بعد صلاة الفجر يغرفن منه الماء لبيوتهن في أوأن صنعت من فخار الطين يسيل من حوافه الماء ما أن يرفعه فوق رؤوسهن ويتوارين في انثناءات الطرق.

هناك عرضت سلعتها من الليف، كانت تضغط الليفة بأطراف أصابعها ثم ترخيها، تضغط وترخي أمام اندهاش الأعين والسمت الذي لا يحركه سوى هسيس ساقية الجبل ونقيق الضفادع المختبئة، ثم أخذت تسرد مسالك رحلاتها وكيف عبرت من بيكاب الى آخر وقد رأت اناسا في الشارع وحافلتهم مقلوبة في حفرة الى أن وصلت الى السوق الكبير وهناك استطاعت أن تساوم تجاره دون أن يرف لها جفن وهي تقدم نبرات الغضب قبل التحية واللين، ونساء القرية ينظرن بأخر ما تستطيعه أحداقهن، ثم انتقلت بعد ذلك الى الحديث عن فوائد الفلين ولم تجد بدا من شتم ألياف النخيل التي درجت نساء القرية على مسح صحونهن بها، وتحرم على نفسها الأكل في صحن لم تمر عليه هذه الفلينة التي ترفعها وتهزها من ذيل غلافها النايلون.

ارتبكت ايادي النساء بعد تلك الخطبة، التي ختمتها بأنها لم يبق معها الكثير من الفلين ومن اراد واحدة فليأت بنقوده الى بيتها.

وفي صباح اليوم التالي، ذهب جمع من الرجال والنساء الى بيت امرأة الفلين

وتذكر حين سمع ما يشبه الريح المباغطة تهوي من اجمة النخيل المتكاثفة وتسقط فوق كتلة من الزور اللباس، كان ذلك جاره الذي سقط من رأس النخلة. السقطة هالت الجار كثيرا واحس بالموت ولكن رجله فقط من اصابها الألم وحين شفيت لم يستطع أن يرفع بصره الى اعلى حيث تتدلى كالثهود ذئوق الربط، فقد انزلت رجله وهو في نشوة قطف اول بشارة من ذلك التمر.

سارعت زوجته بتسخين شيء من الكركم وأصقته ساخنا في رجله المصابة، ثم ربطته بخرقه استلثها من بطن ثوب قديم.

دخلت غرقتها ويدها ترتعشان، قبل ذلك وضعت الكركم فوق النار ثم دلفت مسرعة الى احدى الغرف، صحبت خزانة قديمة.

حين لمستها تطاير الغبار النائم في سقفها، اخرجت الكثير من الخرق قبل أن تستقر يدها على ثوب البركة الذي تستل منه خطأ طويلا وتحزم به ساق زوجها.

وفي عمق الليل كانت تفتح احدى عينيها بهدوء لأن احدا جاء لينظر حال زوجها الذي يستعجل التمر والقهوة فور جلوس الضيف الى جانبه، فتدخل المرأة وتسلم على الضيف ثم تترك الأوعية امامهما وتراجع بتقديمها ضوء سراج واहन.

استطاع بعد وقت من ذلك ان يتحرك من فراشه ويسحب رجله تجاه الحقل نظر الى نخلاته بهدوء وشوق وحين اصطدمت عيناه بتلك النخلة الى قذفت به من رأسها شعر بالضيق ونبض عرق خفي من رجله الواهنة، فحار في رأسه ذلك السؤال المؤلم

- ماذا أفعل

فأجاب بأن غاب اربعين يوما من بلدته قبل ان يظهر ومعه عامل اجنبي

نهض فجرا وصرة تترافق في ظهره وعينا زوجته تتبعانه من بعيد، سعد تلة الجسر ولوح بأحدى يديه في طريق الحافلات، ومن خلفه كانت ايادي النخيل والموز تلوح مودعة.

وبعد اربعين يوما ظهر من خلف التلال ومرفقته عامل اجنبي.

وبعد أشهر من ذلك اختفى اربعة من رجال القرية، عبروا تلة الجسر وأبيادهم ترفرف لأي شاحنة تعبر، وكانت النخيل وأبيادي الموز ساكنة من خلفهم لالتوح بشيء.

امتلات القرية بعد ذلك بالعمل الاجانب، يتسلقون بهسر أعدة النخيل، ويهدمون بهسر جدران الطين، كانت زنودهم الساطعة تتحرك حرة في محيط الحقول وتحلق حرة بين رؤوس الأشجار.

هذه الأشياء وغيرها عبرت في رأس الشيخ.

ومن احد البيوت ذات الطوابق العديدة يمكن مراقبة خطوات جسد منحرف في حجم كف الطفل.

ومن عمارة اخرى كبيرة ذات ثلاثين طابقا أو أكثر يمكن رؤية نقطة ضئيلة تتحرك وحيدة قبل أن تختفي بين نقاط كثيرة وجدران وأسقف.

ومن مكان اعلى، من قمة الجبل الشاهق الذي يحيط به بحر ساكن لا يؤمن جانبه، يمكن رؤية سلسلة من المدن متوج متلاشية في الفراغ.

سؤال الشعر ...

سؤال الذاكرة

سعدية مفرح *

اختفت توارخها، وانمحت في خضم الزمن الجديد، رغم أنها الماضي والأيام التي ما زالت تقترح توارخها المستمرة بحجة أنها الحاضر... وحده الشاعر يستطيع إعادة رسم الأشياء وتلوين الملامح المرسومة بالأبيض والأسود... وحده القادر على ملء فراغات الروح بموسيقى تشبه الموسيقى التصويرية التي يردم بها مخرجو الأفلام فجوات السيناريوهات الرديئة بما يمكن أن يكون حياة أخرى... حياة موازية للحياة الحقيقية... حياة افتراضية... ولكن لا بد منها... رغم أنها غير موجودة الا على شاشات السينما في واقعها المظلم، أو بين إطارات الصور المعلقة على جدران الروح.

حسنا... ستكون الفكرة أكثر وضوحا عندما نتدغم بذلك البيت العجيب الذي قاله الشاعر المجنون وهو يدفع هوى ليلي وليل الهوى :

وما أشرف الأيفاع إلا صباية

ولا أنشد الأشعار إلا تدوايا...

وكأنه يلخص حكمة الجنون كلها بتحديد العقلاني لجنون الشعر والفن والحياة في بيت جميل قاله وكأنه يحاول أن يدفع تهمة الشعر بالمزيد منه، وكأنه يحاول أن يدفع مظنة السمو بالإصرار عليها، فهو لا يشرف الأيفاع، ولا يصعد الذرى إلا صباية أو ربما دفعا لتبعات تلك الصباية في روحه وجسده وما بينهما، وهو لا ينشد الأشعار إلا تدوايا، فليس الشعر دواء جاهزا يتناوله من بحاجة إليه لحظة يريد، ولكنه تداء يضطر معه المتداوي للممارسة المستمرة، وبين التداءي والدواء ما بين الشعر واللاشعر، وما المجنون إلا شاعر، ذهب نحو المدى الأقصى في بحثه عن سر الشعر

— لماذا لا أناوي غل الروح بهذا الشيء الذي بسمونه الشعر وكأنهم يشيرون للحياة في واحد من أجمل أسمائها ؟
- أحيانا يجتاحني ذلك الشعور بالعوات، فأنسى الكتابة وأنا أنطلع لتلك السماء البعيدة جدا

تفتح الذاكرة على ذاكرتها الأولى، على وجودها الأول، فنكتشف كم هي حنون رياح الظنون وهي تهب باتجاه ماض لا يريد أن يختفي... ربما لأنه لم يعد كأننا حقيقيا، وربما لأن غيره لم يستطيع أن يحتل تلك المساحة الغامضة المفروشة بتلك الظنون ويتدايعياتها المتواترة، وربما لأنه من القسوة ما يجعله يؤث لجووده تاريخا جديدا كل لحظة جديدة... ربما. لكنه القلب... وحده القادر على أن يحل محل الذاكرة دون أن يلغيها، وهو الشعر وحده القادر على تفسيرها بشكل لا يؤذي أحدا.. فلا يجرح شجرة ولا يستفز بحرا... ولا يستغيب سماء، وبالتالي لا يؤذي تلك الجغرافيا الذاهلة باتجاه تحققنا في مبتداه ومنتهاه مسجلة بالطفولة والتي يحلو لنا، كلما اغرورقت عيوننا بالدموع المبهمة، أن نسيفها الوطن!! أما أنا فما زالت أراوح بين الذاكرة والقلب، وفي محيط تلك الأيام التي

* شاعرة من الكويت

الخبية . وسر الصباية الموحش... وسر الجنون الذي يذهب بالمقلل لكنه لا يذهب بالروح... والأهم أنه لا يذهب بموسيقاه التصويرية... لا يذهب بالشعر.

هامي الفكرة تحت ظلال البيت المجنون تبدو أكثر وضوحا، أو لعلها أكثر غموضا؟ ولكنها على أية حال تظل صالحة لتبرير ذلك القرار العجيب، بأن أكون شاعرة، والذي كان أول قراراتي الشخصية الواعية في خضم تلك الطفولة المروعة.

لا أدعي أنني كنت أعرف تلك الوظيفة الجميلة التي يقترحها المجنون للشعر عندما قررت أن أكون شاعرة رغم أنني لم أكن أتجاوز الثانية عشرة من عمري، طفلة صغيرة وحيدة تعيش في أسرة ذكورية باسطنبول، فينفرض عليها أن تفتش لنفسها عن دور ذكوري يتلاءم مع الصورة العامة المرسومة بدقة ووعي وتصميم لهذه الأسرة الصغيرة، ومع الصورة الخاصة المرسومة لها بقسوة مذهلة والمفروضة عليها، في ملابسها، وقصة شعرها، وألحافها... إن وجدت. وفي قراءاتها المبكرة، وفي صداقاتها الطفولية المدمومة إلا قليلا، وفي المساحة الجغرافية التي ينبغي أن تتحرك في حدودها، حيث غرفة واحدة بناذرة وحيدة هي كل تلك الجغرافيا، لكن للطفولة مباحها السحرية رغم كل شيء، ولم يكن لمباحي المبكرة عنان إلا القراءة، قراءة كل شيء.. كل ما تقع عليه عيناي المدهشتان من قسوة العالم ووحشته وبرودة شوارعه الترابية التي تؤدي دائما وسريعا إلى جنة بيتنا الصغير حيث غرفتنا الواحدة بنافذتها الوحيدة، أقرأ.. وأقرأ.. وأقرأ.. فيقودني سحر القراءة إلى سحر النص الديني، ويدور يقودني إلى خير ما يمكن أن أقرأه في حقائق القراءة المفتوحة حيث أشجار الشعر هي الدهشة المتناسلة من بعضها البعض، فلماذا لا أكون شاعرة إذن؟ لماذا لا أحقق للأخريين دهشة إضافية فيما بدا لي سهلا وأنيقا وغير مكلف في ذات الوقت؟ ولماذا لا أداري علل الروح بهذا الشيء الذي يسمونه الشعر وكأنهم يسيرون للحياة في واحد من أجمل أسمائها.

أصير شاعرة إذن، استدراجا لمباحي الشعر واستفادة من وظيفته الخالدة.. صباية وتداي، ولكنني أكتشف ذلك الآن، أكتشفه وأنا أحاول أن أحصي خسائر العمر الكثيرة

ومباحي المدوية في الفراغ الكبير.. الفراغ الأبيض، حيث الأبيض كفن الروح وبشارة الحياة، فأكشف أي فضاء بهي وموحش أغفيت رحلي فيه منذ ذلك التاريخ الموهل في القدم والوحشة واليتم والفضول. وفي تلك المهمة الجديدة التي صارت هوايتي المفضلة إذ أمارس تفاصيلها بين جدران غرفتي - التي أصبحت امتلكها الآن لوحدي - والمزجحة بكل عالمي، والمتوحدة فيّ ومعى كأنها أنا وكأنني هي جدرانها البيضاء، وبرف الكتب المتكاثرة لكي تحتل المساحة الأكبر، وبخزانة الملابس التي أكرهها، دائما أكرهها، وبين، جدران روحي الأكثر ازدحاما... أجد الكثير مما يمكن أن يعلنني ويهدد روحي، ويداري أوجاعي النابتة على شواطئ اليتيم المبكر، حيث الأب هو الغياب الأول، الغياب الذي يؤكد حضوره في وجودي، ليكون سببا لهذا الوجود ومبررا له في كثير من الأحيان، الغياب الذي لم أعرف سببه ولا كنهه، ولم أحاول أن أضعه في إطار ما، الغياب الذي يحضر كلما حققت نجاحا صغيرا أو كبيرا في حياتي دون أن أجد من يضع هذا النجاح في صورة معتادة من الفرح العائلي، الغياب الكبير إذن !!

الغياب الذي تحقق بعد ذلك قصيدة قصيرة ولكنها أثيرة.. استعرت فيها ثياب الكترا، بعض ثيابها لأقول ما لا ينبغي أن يقال.. لأقول شيئا عن:

هذا الوجود الملتبس،

حيث تختلط تهاويم الحقيقة بعذوبة الخرافة والقصيدة المتوقعة بذكريات مبالغ في تفاصيلها البطولية.

وحيث...

صورة فوتوغرافية وحيدة

أقف أمامها كمرأة

كلما توالدت الأسئلة المعبأة

وتسللت نحوي

من ثقب الحكايات العائلية المبثورة بالضرورة.

لكن الشعر كان يستطيع أيضا، لحسن الحظ، أن يهدي نرجسيتي الكثير من التبريرات المعقولة، والأسباب شبه المنطقية لركام من الفشل الكثير... الفشل الطويل... الفشل المقروض بقوته الذاتية والذي أستشعره عنوانا لسيرة ذاتية قصيرة قد يبدو الندم واحدا من عناوينها الفرعية.

كتابتها، أخاف أن تكون هذه هي القصيدة الأخيرة في حياتي يعذبني السؤال القديم من أين وكيف يحيى الشعر؟ ولأنني فشلت دائما في الإجابة على هذا السؤال الذي عذبني سهولته المراوغة بقدر ما أهانت صعوبته المراوغة أيضا قدرتي التي كنت أتوهمها على معرفة ذاتي بشكل معقول إلى حد ما، فقد استبدلت هذا الفشل بذلك الخوف، وصارت الأمور أقل إحباطا، فالشعر الذي اخترت أن أتعامله قراءة وتلقيا وانتاجا نصيا، نجح تماما في تخليصني من عقدي الشخصية التي كنت أتوقع أن اختفي تحت لفانها القديمة، نجح السيد الشعر في مصالحتي مع نفسي ونجح في أن يصير الرهان الأجل والأكبر في حياتي كلها، رغم أنه الرهان الأول، ولعله الأخير، حيث لم استسغ أي تجل آخر من تجليات الكتابة الإبداعية كممارسة ذاتية، كنت مسحورة بالشعر وعوالمه، وأحب كلمته في كل تجلياتها، أشعر أن الشعر هو أرقى فنون القول وأعلاها مكانة، ربما لأنني أكره تفاصيل الحكى ومنمنماته الصغيرة، وأحب بلاغة الشعر الموجزة. أحب موسيقاه وذوئته... وأحب قوته أيضا... أحب سر دهشته وإدهاشه.. وأحب كلمته الأولى وكلمته الأخيرة... لكن هذا لا يعني أنني لا أتواصل مع التجليات الأخرى مثلا، فأنا أعتبر نفسي قارئة نهمه للرواية وللقصيدة القصيرة أيضا، وأكثر مراجعاتي النقدية تنصب عليهم، أحب أيضا قراءة نماذج متطورة لكتابة السيرة الذاتية، يسحرني سر الحكى الذاتي، وأنساق وراء الآخرين وهم يرون رواياتهم الشخصية وكان الشعر وحده روايتي الشخصية.

لقد تحررت بـ . ولا أعني الشعر الذي أكتبه أنا فقط بل كل تجربة شعرية جميلة تعاطيت معها بالقراءة أيضا . أقول لأنني تحررت بمطلق الشعر من أشياء كثيرة مزعجة.. من الجهل والخوف والحاجة والدونية. ولأن الشعر هو أصلا وبالضرورة فعل مضاد، فقد كان من السهل، أو على الأقل من غير الصعب، علي ممارسة الفعل المضاد من خلاله والاحتماء به ورسمه رحلة نهائية، وكان لا بد من الاستعداد زادا للرحلة ودفعاً لوحشة الطريق.

بدأت بقراءة الكتب التراثية القديمة منذ مرحلة مبكرة جدا، قرأت كتب الجاحظ وأنا في العاشرة من عمري،

ولكن المرء يندم على ما لم يفعله مما كان ينبغي عليه فعله، وحيث مساحة الندم تتحدد دائما بقدره هذا المرء أو عدم قدرته على الفعل المطلوب تحقيقه، المرء إذن لا يندم على عدم تحقيقه ما كان ينبغي عليه تحقيقه إن لم يكن لحظتند قادرا على فعل التحقيق، وهذا كما يبدو لي الآن منطق جيد ومريح وعلى دائما اللجوء إليه لتبرير لحظات الفشل الكثيرة التي مرت بي وصارت دائما عنوانا لحياتي غير المعلنه، ولعل أبرزها وأولها في الترتيب من حيث الأهمية ومن حيث التاريخ الزمني أيضا لحظات الطفولة الملتبسة في دلالاتها التي تتجاوز كونها الخطوة الأولى في مسيرة تاريخي النفسي لتصير في الواقع هي تاريخي النفسي كله.

لماذا؟

تتعدد احتمالات الإجابة وتصبر أحيانا إجابة واحدة لهذا السؤال المتعدد، والذي يمكن تجاوزه نحو القول أن الإبداع قيمة حققت لي الكثير من اللحظات المضيئة إلى حد ما مقابل الانطفاءات الكثيرة الأخرى، لذلك كنت أقول قبل قليل أنني اخترت، وفي فترة مبكرة جدا من حياتي أن أكون شاعرة، أعرف أن الأمور التي تتعلق بالشأن الإبداعي لا يمكن الحديث عنها بهذا التحديد الدقيق ولا بهذا الشكل من التاريخ الزمني، أعرف أيضا أن الحديث عن الموهبة هو الأنسب بدلا من الحديث عن اختيار واع للمبدع لأن يكون مبدعا، ولكنني أعرف أيضا أن هذا بشكل شبه دقيق هو ما حدث معي، كنت أريد أن أكون شاعرة، ثم أنني قررت أن أكون كذلك، ويبدو أنني أصبحت، رغم أنني مازلت في كثير من اللحظات أشك بالفعل أنني شاعرة حقيقية، ينتابني هذا الإحساس بالتحديد كلما انتهيت من كتابة قصيدة جديدة، في تلك اللحظة يكون شعوري ملتبسا بشكل يصعب معه تحديد هويته، فرح حقيقي بإنجاز هو دائما أو هكذا أتصوره الأخطر في حياتي على مختلف صعداه، وفي ذات اللحظة حزن ما من النهاية، أنا أكره النهايات دائما، أكره أن اصل في قراءاتي أو مشاهداتي إلى نهاية الرواية التي أقرأها أو الفيلم الذي أشاهده مثلا، والحزن يحيى أيضا من خشية عميقة وحقيقية صرت في الآونة الأخيرة أرسدها مع نهاية كل قصيدة أنتهي من

وقرأت مقدمة ابن خلدون وأنا دون الثالثة عشرة. وقرأت الكثير من قصص ألف ليلة وليلة وأنا في تلك السن. أما المتنبي فكان أولى عذباتي اللذيذة في عالم الشعر. كان هو الأول وهو الأخير، في كل قصيدة أقرأها له يستوي أمامي يشرا سويًا، أنساق وراء طموحاته في السلطة والشعر وما بينهما من تفاصيل كونت مجده الشعري المستحيل... وربما البداية القرائية هي التي هيأت روحي للانطلاق بعد ذلك بسنوات قليلة لكي تعلق بجناحات الحداثة في أقصى اشتراطاتها وأقسامها أيضًا. لم أعد أطيق أية قيود يمكن أن تحبس قصيدي في إطارها، وصار همي أن أخلص قصيدي من زوائد الافتعال وشوائب الأمس... كنت أريد أن أكون ذاتي دون أن أبداً من الصفر... وكلما قرأت تجربة شعرية جديدة تتوق روحي لأن تنقلب على نفسها، وتتجاوز مألوفاتها والسائد في محيطه... لا أدري إن كنت نجت أم لا، بل لعل أقرب إلى التصديق بأنني لم أنجح الا قليلا في تحقيق الخطوة الأولى من حلم الانطلاق والخلق الشعري... لكن من يدري، فالسماء البعيدة تبدو من الشفافية أحيانا ما يجعلني أمد يدي أكاد ألمسها. رغم أن هذا كله لا يكفي لصنع شاعر أو ربيع شاعر ما لم يكن مهينا لذلك بطبيعته، ولهذا أستطيع أن أقول أنه وبشكل عام ليس في الأمر عوامل اختيار محددة لمرجعيات معينة، فلحظة الشعر لحظة ملتبسة وغامضة ورغم ما قلناه ونقله عنها فهو قول ناقص أن افترضنا أنه حقيقي !

ولكنني بالمقابل أستطيع أن أتحدث عن محرضاتي الشعرية، وغالبا ما تكون القراءة هي أولى هذه المحرضات، القراءة تنبش من دواخلي كل الأسئلة المعلقة وتستفز كل علامات الاستفهام، وليس مثل الشعر شيء قادر على إعادة التوازن واقتراح الإجابات ولو بخلق المزيد من الأسئلة. كما أن المرض بالنسبة لي محرض كبير وعظيم على الشعر، المرض ضعف أكرهه بشكل مرضي! واكتشفت أنني بالشعر أستطيع الاستقواء على المرض وعلى الإيجاب، رغم أن حالة كتابة القصيدة نفسها تسبب لي نوعا جديدا من الإحباط الشامل والذي يتبدد تدريجيا بعد كل انتصار لغوي أو

موسيقي أو فكري صغير يتأتى لي أثناء الكتابة، وهذا واحد من أسرار اللحظة الشعرية المتقلبة بين حالين من اللذة والألم القصوين.

ولأن الشعر بخاصيته الاستفزازية يضيف للمرأة بخاصيتها الاستفزازية بدورها في مجتمع بغص بذكوريته خواص استفزازية إضافية فإنه يقدم لها من حيث لا تحدي أحساناً أول أدوات أو شروط الجودة والأصالة لممارسة الإبداع الشعري أو أي إبداع، فالمرأة التي تختار الشعر رهانا لحياتها يفترض إنها منذ البدء تعرف صعوبة الاختيار ولذته وتصبح بالتالي مستعدة لإنجاز تجربتها الشعرية الحرة حتى وإن تم ذلك في مجتمع ذكوري قاعم ورافض ومحارب لحميمية المرأة، ما دامت قد استطاعت عبور البرزخ السري الدقيق المؤدي إلى جنة الشعر وناره.

مشاريحي... 199

كلها موزجة، ولعلي لم أحقق إلا أقل القليل جدا مما كنت وما زلت أحلم بتحقيقه ليس على صعيد الشعر وحسب بل على صعيد حياتي كلها، ولكنني لست نادمة على هذا الفشل التقريبي المؤكد خاصة وأن معظم أسبابه لا تعود إليّ بقدر ما تعود إلى ظروف قاسية ومركبة لم أستطع تجاوزها بل إنها ما زالت تمارس جبروتها ضدي دائما... دائما... كنت أتجاوز ظروف فشلي المتراكم بكتابة الشعر وبشره، وكنت أفرح بنجاحاتي الصغيرة فيه. أحاول أن أراكمها لعلها تصير جبلا صغيرا من الفرح أحاول تسلفه نحو سماء نائية، لكنني بدأت في الأونة الأخيرة أشعر أن الشعر نفسه، في كثير من الأحيان، لم يعد يحقق لي تلك الدهشة القديمة وذلك الفرح الصغير، أشعر بالاجدوى من كل شيء، أحيانا أتناسى هذا الشعور فأكتب قصائد أريدها مختلفة عن كل ما كتبت في السابق.

أحاول الابتعاد بها عن منطقة الوعي نحو منطقة الدهشة وحدها... أريد من خلالها قراءة عقدي الشخصية... أريد أن أصير أنا القصيدة بدلا من كتابتها فقط... وعلى هامش كل هذا أعمل في الصحافة كثيرا، وأتواصل مع أصدقائي، وأحيانا يجتاحني ذلك الشعور بالموت، فأنسى الكتابة وأنا أتطلع لتلك السماء البعيدة... جدا.

يمشي على التناصّ تياها

رُلى صليبا*

الانسان والعالم والماوراء، هي اللغة تخلق العناصر لتبسّط أمامك أصداء وأمداء، تنتج المعنى ولا تترجم، وفي كل تعريب خلق جديد يزيح عن الاصل، وشيرازيات شمس الدين جوهرت المعنى فولد من جديد، ومعروف عن شعر حافظ الشيرازي انه ليس مجرد مقاربة معفية، بل هو انتماء، والصوفية ليست معرفة تنقل او تحفظ عن ظهر قلب وليست ألفاظاً تستحضر عند الطلب، بل هي تجربة تمسّ أعماق الذات وتبدلها لتخوض غمار الكشف عن «موطن الاسرار» وحالات الوجود والمآ بعد، وفيها تتوالد العناصر والدلالات، والعنصر البارز هو عي التجربة، فالشعر نسج الممارسة الوجودية وايضا احتفال بالشكل والعكس صحيح.

انه التناص ينسج خيوط تكوينه من جوهر النص الشيرازي ولكنه في التشكيل، يخلق تركيباً فريداً تتضافر عناصره في علاقات قشبية غايتها المباشرة للتناهي مع المطلق حيث يزول الحجاب للتجلي وصولاً الى المشاهدة فالغناء.

هي التجربة واحدة لدى شمس الدين، تتطور وتنضج، نسمعه في قصيدة «يوميات الصمت» من ديوان «أما أن للرقص ان ينتهي» (دار الآداب ١٩٩٢). «يا مولاي/ أنت الغريال/ وانا الماء الساقط منك عليك».

هذه المعرفة او الاتصال بالاله لا تتم الا في الاعماق الخفية للروح ولا تدرك بالعقل ولا بالحواس إنما بالذوق وفي مركز القلب، لذا يفتتح شمس الدين كتابه بقول للشيرازي يعتبره أصل الرؤيا لديه وأساس الحكمة في شعره: «بوسعي رؤية قلبك/ داخل صدرك الشفاف/ مثل زمرّد تنبض في الماء» (ص ٥) ليستهل غزلياته بقصيدة «قلبي بعيد».

قلبي بعيد وما اني ارى جسدي/ ينأى كريحشة عصفور

ثمة شعر يفرض عليك تجربة فريدة، يحرك نسج كلماتها في العمق منك ما تجد له في نفسك حالة، في هذا الشعر «شيرازيات» محمد علي شمس الدين بحيث اذا بلغت حميمية القصائد تراها مكشوفة تبلغ الماورائيات عبر المعاني العشقية مروراً بالفكرة الالهية للتناهي التناقضات في وحدة الوجود ولا تناقض الدين بل منه تنطلق وتفرض التواصل معها ذوقياً وحسبياً وايضا فنياً، يقول الشاعر في المقدمة: «... وان شعري، على الاجمال، انما ينطلق من نقطة ما في الغيب، كائنة بين القلب والعالم، فأنا شاعر دين وميتافيزيك» (ص ١١) حافظ الشيرازي محمد علي شمس الدين في «شيرازيات» ونتمساء هل هو كتاب ترجمه عن الفارسية ويأتي الجواب وفي المقدمة أيضاً: «ان ما قمنا به هو «تعريب» لبعض غزليات حافظ، وليس ترجمة لها، والفرق بين التعريب والترجمة فرق شاسع في نظرنا» (ص ١٦) ثم يضيف: «سكبنا جوهر المعنى في اناء العربية» (ص ١٧)، ولكن يتبين للقارئ ان لغة شمس الدين ليست مجرد إناء لمكتوي، بل هي طاقة لكشف معرفي، طاقة تتولد من العلاقة بين الكلمات، بين

* ناقدّة من لبنان

على الأبد/ والثالث الروح في أعماق غريته/ يرنو لبصير وجه الواحد الأحد (ص ٢٧) فالمعراج باطنياً ويبدأ منه يؤكد الوقائع الخارجية.

في مسرحية «مأساة الحلاج» يقول الشبلي للحلاج: «وأرى في قلبي اشجاراً وأثماراً/ وجواهر من ذهب، وكنوزاً في ياقوت».

وبالقلب افترن الحب وهو اصل الوجود، يقول ابن عربي: «أدين بدين الحب أنى توجهت/ ركانيه فالحب ديني وإيماني» (ترجمان الاشواق)

ولكن نعرف الحب يجب أن نذوقه وهذا الذوق لا يروي، ومن قال رويت منه ما عرفه، فكلما شرب المحب من الحب ازداد عطشاً إليه، والمحب نور يقذفه الله في القلب وأعظم ظهور لله تعالى هو تجليه في المرأة للرجل وفي الرجل للمرأة/ تؤكد الصوفية.

يقول شاعرنا في شيرازياته: «أنا المريض بليلى والقتيل بها/ وليس أجمل من أن يقتل الرجل» (ص ٤٦)، وفي موضع آخر: «ومن ذاق مثلي أنا- جرعة من شراب الحبيب/ فلن يستفيق إلى آخر الدهر من سكره بالحبيب.. / فاحترق (يا أنا) حسرة/ وابق يا أيها المبتلى بالحبيب/ مريضاً بداء الحبيب».

والقلب يقول ابن عربي لا العقل ولا الحس هو الكأس التي يشرب بها الحب، وشراب الحب هو بمعنى آخر حب الله لنا لكي نحبه، فإذا أحببناه ، عرفنا بشرنا شراب حبه لنا، وبهذا الشراب يسكرنا وهذا هو التجلي المعرفي.

وعليه فالشراب والحب والدين ثالث لا يتجزأ، نقرأ شمس الدين في قصيدة أنا المشرذ في عقلي: «لا تكثر اللوم في سكري وإدماني / قلبي نقي وكأسي بعض إيماني» / أو: «ولكنني أغسل بالخمرة أنامي».

هي الخمرة الإلهية أو شراب الحب الذي تحدث عنه ابن عربي ووصفه بأنه التجلي الدائم الذي لا يقطع، فالحب إذن تجربة عرفان تكشف أسرار الوجود وتضيء الرؤيا بالوحي الكوني الذي يؤدي إلى يقين وحدة الوجود، وعليه يصبح الجسد كياناً انعطافاً وإشراقاً وتشفياً المادة ويزول الحجاب عن المجهول أو اللامرئي، فتغدو الانا هي الآخر وتتماهى الذات الفردية بالذات الكبرى

الكونية، والإنسان عالم يصغر عن عالم الالهة الكبير. كما يقول فلاسفة العرفان.

من قصائد النشوة (غزل) إلى خدمات الكأس (غزل) فقصائد العاشق المتيحم، لا يحكي الشاعر إلا ذاته، ينسبك الشيرازي وتستغل خيمة شمس الدين الذي تعرفه، مع نداه «يا ملكي» عوضاً عن «يا مولاي» في «أما أن للرقص أن ينتهي» مع تعمد التفكير في بعض النيمات للتركيز على رموز التصوف كالخمرة والحان والناي وهذه رمز الرؤيا في الرؤيا، والحروف وما ترمزه فهي عند الصوفية عالم المعاني يقول ابن عربي «الحروف أم لها انبياءها يقف خاصة عند حرف النون، هذا الحرف السر هو عتبة تقود إلى معان خفية بل إلى فيض من المعاني» / نون. / زمردة تستعصي/ خروج يستعصي/ وانت أيتها الإشارة/ وصل بوح يزهو/ ليل عرش على أحشائي/ نون،/ فيض جلاء...» (ابن عربي الفتوحات الملكية) وفي «شيرازيات» يعنون شمس الدين قصيدة غزل بـ:

«من قاف الصحو إلى قاف الرؤيا» (ص ٧٦٧)، كما ذكر في ديوان «ظهور إلى الشمس المرمية»: «الكون كاف كوفية تدخل في النون كن/ فيكون الماء الغمر»/ وفي قصيدة «يوميات الصمت» قال: «تختبئ بين الحرفين؟» ويقصد بهما العقل والنفس.

في هذه الثيمات وغيرها من مسالك الصوفية تنبثق قدرة الكلم المشحون كثافة رمزية بعيدة المدى، موصولة بالكون والروح الكلي، هي الفردية الساعية بالذات إلى الانا الكبرى في نشوة الطول المتصوف، من غير أن تنصرف عن وعيها الذاتي بالكلمة.

هذه كتابة دالها يراوغ مدلولها لأنها تصف ما يعصي على الوصف ويأبى الكلام فلا يرضيه سوى الرمز (الناي- الخمرة- الحجاب- النهر- العنب- الهليل- الفراسة...) كلها تحمل في طياتها ما يجسد الرؤية الشعرية الكلية متواشجة بالإشارات والرموز، فتوقن أنه لا كلمة ولا حرف إلا وفي مضمونه آية تدل على سر مطوي.

تتراءى «الشيرازيات» وكأنها موجز للرسالة القشيرية لأبي القاسم القشيري الجامعة لمبادئ الصوفية، رسالة

تفتح طريقاً للمعرفة عن طريق الذوق.

قلت ذات مقالة في شعر محمد علي شمس الدين «من الجذور الأصولية إلى الأفق الحدائري أنت أمام شعر مركب جامع فإذا بك حيال مزيج ثر من تراث يتجدد بين يديه، فيهيمته للاستمرارية والحيوية ولا يحنطه بالتقليد والتكرار فيحكم عليه بالمعم» (رلى صليبا: صدى الكلام الغائب ص ١٥٦).

بلى، يلقي الشاعر الضوء على البهي من التراث فيتفاعل في وجدانه ليحييه بل ليخلقه من جديد، فالذات مصدر القصائد وجسمها وروحها وغايتها، فإذا بنا أمام روح التراث يتجوهز بفعل المخيلة المبدعة التي أمدته بتقنية عالية وإعية أدائها، ولا أحسب شمس الدين يعتمد شعر الشيرازي إلا في استيطان أعرق حالاته ليذبيها حتى التوحد في كيان شعره العضوي.

فيسعدني - على سبيل التناص - الدين والاسطورة والغيب على خصوصية في تشكيل المعنى وفي سباقات مختلفة تجعل منه كينونة مستقلة، فتخلق الرؤية في الجنية الكونية وقد وظف التناص لإشباع الموقف التجريبي بالحس الصوفي، مما يجعل القصائد مداراً معرفياً وجمالياً وليس الاكتفاء بمفهوم البنية وحدها وصولاً إلى المطلق حيث الرؤية الاستشرافية تتحدى الزمكانية لتكشف باطن حركة الوجود وتعانق وجدان كل العصور.

هذه الخصوصية في التشكيل تجبى في تقنيات التوظيف (من خلال الأنماط والتراكيب والصياغة) التي جسدت رؤيته الشاملة للإنسان والوجود، يقول: «يمشي على الموت تياهاً كان به/ من الألوهة سرأ ليس يخفيه/ يمشي الهويما وقتلاه تمجده/ كأنما كل ما يزيده يحييه/ يعلو على الغيم أحياناً، وأوتة/ يدنو فيصبح أدنى من معانيه» (ص ٤٣).

سياق فني منتظم متكامل وغير رتيب يذكرني بقول الجاحظ في كتابه «البيان والتبيين»: «أجد الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخرج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ أفراراً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان، كما يجري الدهان»، وحدها المقدرة الشعرية العالية توفر دمج العلاقة بين التشكيل الموسيقي

والحالة النفسية في وحدة صوتية متماسكة ظهرت من خلال تساق الحروف في اللفظة والأنسجام بين الالفاظ وتساقها مع المعنى مما أعطى النص ذلك البعد الجمالي.

إنها شفافية الحس المرهف بالشعر والتقنية الواعية في السبك الوزني الشام وكاني بالشاعر يتنفس بحر البسيط ويفنغ فيه الحركة والحياة، ونشوة إيقاع جديد يوائم العصر كأننا لأول مرة نسمعه في أبهى حلة تنتشي فيها الأذن فنسبقة إلى القوافي ويختلط الصوتان ويكون الانفعال يغمر الوجدان ويكون التواصل وقد بلغ مداه وتكون المكاشفة تتسرب إلى المتلقي لتزيل الحجاب بين الأنا والانت، هذي كتابة جذورها في عمق أعماق الشاعر وإن انطلقت من شعر حافظ الشيرازي فنذكر كيف يذوب وجدان في وجدان بما فيه من رؤى وتجارب وثقافة وذوق مرهف حفر لصاحبه مجرى متمايزاً يفتح أفقاً من الإشارات تضفي على الشيرازيات روحاً جديدة وثراء يلمع في نسج قشيب مغاير ومبتغر عن صاحبه الأول.

لقد أمدت الطاقة الإبداعية شاعرنا بمقدرة الاتجاهين الأساسيين المعكبين واحدهما للآخر وهما: الاتجاه الديني والآخر الفهني الماورائي، وفي الاتجاهين لوحات ملونة بالرؤية المنسوجة عناصرها بأحكام وبراعة مكتشفة الرابط الخفي بين الأشياء وابعادها أو بين المسميات ورموزها، فتعري الأشكال من ثوبها المحسوس (الخمرة، العنب، الفهر، الحروف...) لتتردى ثوباً آخر يغطي حدود الواقع المألوف فيكسر القشرة ويخترق اللباب، مؤكداً حضور الوجدان الحيق يضيء العقل - ولو رفضه الصوفي - لينحاز إلى الذوق والحس والاتصال الاشراقي الذي علم به ذو النون المصري.

في الشيرازيات خلعت نفسي في حضرة اعلام الشعر العباسي، فانتشيت بشعر الشعر، أهو صوت المعنوي؟ لا بهم، لقد توحد الصوتان ويهرتني الطاقة على الأبداع. والشعر هو لا يمكن أن نقوله بطريقة أخرى قال يول قاليري.

حافظ الشيرازي - محمد علي شمس الدين في شيرازيات - اتحاد الكتاب اللبنانيين ١/٢٠٠٥م

ترجمة وبحث: مروان حمدان *

الأحسان إلى درجة أصبحوا معها تعليميين بشكل متعبد
فمفهوم الوطنية والمعتقدات السياسية «اليمينية» كانت تهمهم
أكثر من التطور الأدبي

«النهر الميت»، لم يعقوب جوجة (١٩٢٣ - ١٩٧٩)، أحد الأعمال
الأدبية النادرة في تلك الفترة، تمت نمذجته وفق العمل الروسي
«الدون يتدفق هادئاً» لميخائيل الكساندروفيتش شولوكوف
(١٩٠٥ - ١٩٨٤). وعمل جوجة «الريح الجنوبية البيضاء»
كان مبنياً على عمل شولوكوف «تقليب التربة العذراء».

فكتاب الخمسينيات وأوائل الستينيات بدأوا أعمالهم من
الصف، والتي استلهموها من التأسس والوعي الثوري بكونهم
أول جيل في ألب جديد وألبانيا الجديدة. وتم تدعيم العلاقة بين
هذا الأدب والسياسات الماركسية بحزم، وكانت الرسالة
السياسية ضرورة لأولئك الذين يطمحون النجاة. تم تشجيع
الكتاب لتركيز طاقاتهم الإبداعية على مواضيع معينة مثل
الكفاح الحزبي من أجل «حرب التحرير الوطنية» وعلى بناء
الاشتراكية. فالمواضيع المجردة من أي قيمة تروية كانت، من
وجهة نظر ماركسية، تعتبر غريبة ومحرمة فـ «الفن من أجل
الفن» كان من المستحيل جداً التفكير به في ألبانيا الحديثة. لقد
أعطت الواقعية الاشتراكية، باعتبارها قيمة مطلقة، الكتاب
الأدوات التي يصنعون بها إبداعهم، ولكنها لم تسمح لهم بأي
بدائل أخرى. ونتيجة لذلك، فإن الحجم الكبير للكتابة الذي تم
انتاجه في الخمسينيات والستينيات أثبت عموماً أنه عقيم
وممتلئ، فمادة البحث في تلك الفترة كانت نصوصاً تكرارية
وغير متقنة ويتم تلقيدها إلى القارئ مراراً وتكراراً بدون تركيز
كبير على العناصر الأساسية للأسلوب الكتابي. وتم اعتبار
التعليم السياسي وإثارة المشاعر الوطنية للجماهير أكثر أهمية
من القيم الجمالية. حتى المعايير الشكلية للنقد مثل التنوع
والفراء اللغوي والتراكيب النصية تم إهمالها لإعطاء الأولوية
للوطنية والرسالة السياسية.

جاءت نقطة التحول في سنة ١٩٦١ العاصفة التي، من ناحية،
كانت بداية القطعية السياسية مع الاتحاد السوفيتي وبالتالي مع

حصل الكاتب الألباني المعروف إسماعيل
كاداريه مؤخراً على جائزة مان بوكور
الدولية في الأدب متفوقاً بذلك على كتاب
عالميين بارزين مثل جون ايدايك، دوريس
ليسنغ، مازغريريت أتوود، غونتر غراس،
فيليب روث، وغابرييل غارسيا ماركيز.
ورأت هيئة التحكيم أن فوز كاداريه
بالجائزة يعود إلى «أنه كاتب عالمي في
إرث قصصي يرجع إلى عهد هوميروس».
وقال كاداريه أنه يأمل أن يؤدي فوزه
بالجائزة إلى إظهار حقيقة أن منطقة
البلقان قادرة على إنتاج آخر غير
الصراعات والحروب الأهلية والتطهير
العرقي.

في هذا البحث تعريف بكاداريه وأدبه
وظروف الحياة الثقافية التي عاشها في
بلاده، خصوصاً أنه رمز من رموز الأدب
والثقافة في ألبانيا على مدى أكثر من
أربعة عقود، وتمت ترجمة أعماله من شعر
ومجموعات قصصية وروايات إلى أكثر من
٤٠ من لغات العالم.

ألبانيا وكاداريه

بانضمام ألبانيا إلى الكتلة السوفيتية أثناء
خمسنيات القرن العشرين، تم التعرف على
النماذج الأدبية السوفيتية وتقليدها بشكل
أعمى. فبالشعر، والقصة القصيرة
والروايات التي أنتجها الجيل الأول من
الكتاب الألبان ما بعد الحرب العالمية
الثانية كانت، في جزء كبير منها، لا تمت
للأدب بصله. فقد كانوا يطبعونهم
مدفوعين سياسياً وتربويين، وفي أغلب
* مترجم من الأردن

النماذج الأدبية السوفيتية، ومن الناحية الأخرى شهدت نشر عدد من الأعمال المغايرة، وبشكل خاص في حقل الشعر: «قرني» لإسماعيل كاداريه، و«خطواتي على الرصيف» لدرينغور أغولتي، وفي السنة التالية «ممرات شعوية» لقاتوس أرابي. ومن المفارقات أن نلاحظ أنه بينما تخاضعت ألبانيا مع الاتحاد السوفيتي من أجل إنقاذ الاشتراكية، فإن الكتاب الألبان البارزين، الذين تلقوا تعليمهم في الكتلة الشرقية، استغلوا هذه القطيعة للافتراق ليس فقط عن النماذج السوفيتية، ولكن أيضاً عن الواقعية الاشتراكية نفسها.

وهذه المحاولة التي كانت ترمي لتوسيع الأفق الأدبي بحثاً عما هو جديد، أدت إلى جدل أدبي وسياسي كبير، في ١١ تموز (يوليو) عام ١٩٦١ خلال اجتماع الاتحاد الألباني للكتاب والفنانين. لم يتم إجراء النقاش من قبل الكتاب فقط، بل شارك فيه أيضاً شخصيات حزبية وحكومية وتم نشر مجريات النقاش في المجلة الأدبية Drita (الضوء) والجمعي بامقمام الرأي العام بشكل واسع في أعقاب المؤتمر الرابع للحزب الشيوعي في تلك السنة. وهذا بدوره حرض كتاب الجيل الأقدم مثل أندريه فارفي، لوان فافيزي ومارك غوراكوفي، الذين أعلنوا دعمهم للمعايير الشعرية الثابتة والتقاليد الصلبة للأدب الألباني الاشتراكي، وعارضوا العناصر الجديدة مثل الشعر الحر باعتباره شعراً غير ألباني، ووقفوا ضد جيل جديد تحت قيادة إسماعيل كاداريه ودرينغور أغولتي وقاتوس أرابي، الذين كانوا ينادون بالتجديد الأدبي وتوسيع الأفق الأسلوبي والموضوعي ورغم أن الأمر لم ينظر على أي تغيير جذري بالطبع، أي لم يكن بمثابة «ثوبان» سياسي بالمعنى السوفيتي، إلا أن سنة ١٩٦١ هيأت المجال على مدى ربع قرن للتحرية والخطأ، وهذا أدّى إلى الكثير من التطور في الأدب الألباني. فقد تم تنويع المواضيع والأساليب، وتم الانتباه أكثر للمعايير الأدبية الشكلية وإلى قضية الفردية.

هذه المحاولة الأولى لتحرير أدب وثقافة ألبانيا الصارمين وصلت ذروتها بعض الشيء في أوائل السبعينيات في أعقاب الثورة الثقافية الصينية، التي شكلت صدى تم تلهمه في الكتابات الألبانية. وكان من أنصار ما يسمى بالحركة التحررية أو الليبرالية تودي لوبونجا (ولد عام ١٩٢٣) مدير البث الإذاعي والتلفزيوني، والمسرحي فضيل بكرامي (ولد عام ١٩٢٢) سكرتير الحزب الشيوعي للشؤون الأيديولوجية في تيوتانا. وتم اتهامهما بتشجيع الاتجاهات التحررية والسماح للأفكار الغربية والتأثير الغربي باختراق للثقافة الألبانية (مسرّحات أكثر إثارة وإذاعة موسيقى البوب الإيطالية والبيتلز عبر الراديو). وشكل مهرجان الأغنية الحادي عشر في ٢٥ (نيسم) كانون الأول ١٩٧٢ ذريعة لإبقاء الكتاب والفنانين، وبالتالي البلاد بأكملها، ضمن عريات القطار. في الجلسة الرابعة

للجنة المركزية الحزب الشيوعي بتاريخ ٢٦-٢٨ حزيران ١٩٧٣، بدأ أنور خوجة (أول رئيس شيوعي للبلاد) بالهجوم حيث قدّم تقريراً، يجب أن يتم اعتباره علامة فارقة في سجلات التحقّق الأوروبي، وكان بعنوان «دعونا نقوّي النضال الأيديولوجي ضدّ التعصبات الأجنبية والمواقف التحريرية تجاهها». لقد تم سحق الحركة التحررية بسرعة شديدة، وأدين رمزاها بشكل قاس وتم اعتبارهما انحرافيين وعدوين للناس (تم إطلاق سراح تودي لوبونجا من السجن في حزيران عام ١٩٨٧، وتم تحرير فضيل بكرامي في ١٧ آذار عام ١٩٩١، قبل أسبوعين على أول انتخابات متعددة الأحزاب في ألبانيا)

ما تلا ذلك من عام ١٩٧٣ إلى عام ١٩٧٥ كان عهداً من الإرهاب ضدّ الكتاب والمفكرين الألبان، يمكن مقارنته من حيث روحه على الأقل بحملات التطهير الستالينية في الثلاثينيات. شكلت هذه السنوات النكسة الرئيسية في تطوّر الأدب والثقافة الألبانية. بدأ كتاب النثر والشعراء بالشغاف فيما بينهم في إعلان تأجّجهم الثوري وفي رفضهم للتأثيرات الأجنبية والتحررية. أما أولئك الذين كانوا أقلّ إقناعاً أو الذين كانت منشوراتهم «ملوثة» بالليبرالية فقد منّوا من حرية الحركة أو تم إيداعهم في السجن. أما الأكثر خطراً منهم فقد فقدوا حقهم في النشر تقريباً كلّ المؤلّفين الرئيسيين تم سحب أحد أعمالهم من التداول وتحويله إلى «ورق مقوّى» كما كان تعلم اللغات الأجنبية محظوراً عملياً، وأولئك الذين كانوا ملّمين بالفرنسية أو الإيطالية وجدوا أنفسهم بشكل خطير في مواقف محرّجة. الفنانين والرسامين مثل ماكس فيلو (ولد عام ١٩٣٥)، إدريسون شجيرغو (ولد عام ١٩٢٨) وعلي أوسيكو (ولد عام ١٩٤٤) تمت إدانتهم بتهمة التحريض وأرسلوا إلى السجون ومعتقلات الاعتقال، وذلك لإبدانهم -على سبيل المثال- اهتماماً غامضاً بـ «بابلو بيكاسو» وسلفادور دالي أو ماكس إيرنست.

انسر الهيجان بشكل كبير بحلول عام ١٩٧٨، لكن لم تكن هناك جراحة على الانحراف عن المسار الأيديولوجي الذي وضعه الحزب إلى حين وفاة أنور خوجة في ١١ نيسان (أبريل) ١٩٨٥. وبلاستثناء البارز لإسماعيل كاداريه، لم يُسمح لأي كاتب ألباني بإبداء أيّ وجهات نظر مخالفة أو حتى مفادرة البلاد. وفي نيسان (أبريل) عام ١٩٨٦، تجرّأ كاتب النثر كوتش كوستا قليلاً عندما نشر الجزء الأول من قصّة قصيرة واقعية بعنوان «كلاهما والآخرين» في نشرة تيوتانا الدورية الأدبية Nentoni (عدد تشرين الثاني -نوفمبر) والتي احتوت بعض النقد غير المباشر للنظام اخفى المؤلف بعد ذلك، وأقام جبرياً في قرية صغيرة وتم منعه من حق النشر لثلاث سنوات «للتحرّيش الآخرين». أما الجزء الثاني من قصّة القصيرة، والذي كان معدّاً للنشر في عدد آذار (مارس) ١٩٨٦، فقد تم تمرّيقه من

داخل العدد في اللحظات الأخيرة واستبدل بموضوع أكثر قبولاً. وواصلت العين اليقظة للحزب تحويل كل الإبداع الأدبي في «الاتجاه الصحيح» إلى كانون الأول (ديسمبر) عام ١٩٩٠ الذي شهد الخطوات الأولى أخيراً نحو التعددية والديمقراطية في ألبانيا.

على الرغم من قيود الواقعية الاشتراكية، والديكتاتورية والفساد الستاليني على كل المستويات في المجتمع، أحرز الأدب الألباني تقدماً كبيراً في السبعينيات والثمانينيات. وأفضل مثال على الإبداع والأصالة في الكتابات الألبانية المعاصرة هو إسماعيل كاداريه (ولد عام ١٩٣٦) الذي ما زال الكاتب الألباني الوحيد الذي يتمتع بسمعة دولية واسعة. إذ لم تفقد مواهب كاداريه كشاعر وروائي وكاتب نثر شيئاً من قوته الإبداعية خلال العقود الأربعة الماضية، وشجاعته في مهاجمة الوصاية الأدبية ضمن النظام أحدثت درجة من العرونة في الواقعية الاشتراكية مكتبته من البقاء ولد كاداريه وترعرع في المدينة المتحف عجبروكاستر، ودرس في كلية التاريخ وعلوم اللغة بجامعة تيرانا ثم في معهد غوركي للأدب العالمي بموسكو حتى عام ١٩٦٠ عندما توترت العلاقات بين ألبانيا والاتحاد السوفيتي. منذ البداية، تمتع كاداريه بعلاقة مميزة مع أنور خوجة، وهو من عجبروكاستر أيضاً، الذي مكّنه من متابعة أهدافه الأدبية والشخصية، وهي نفس الأهداف التي من أجلها كان يتم إرسال الكتاب الآخرين الذين يتبنونها إلى المعفى الداخلي أو السجن.

بدأ كاداريه مهنته الأدبية في الخمسينيات كشاعر بمجموعات شعرية مثل «إلهام شاب» (١٩٥٤)، «أحلام»، «وقرني» (١٩٦١)، «ألبان كان برهانا». ليس فقط على إلهامه الشاب ولكن أيضاً على الموهبة والأصالة الشعرية في عروق الشعاعين الروسيين ييفغيني يفتوشينكو (ولد عام ١٩٣٣) وأندرية فوزنيسنسكي (ولد عام ١٩٣٣). كان شعر كاداريه أقل حذقة من لشعر السابق وحظي بوصول مباشر إلى قلوب القراء الذين رأوا فيه روح العصر وقدروا التذوق في مواضيعه.

تركز سمعة كاداريه الدولية حتى الوقت الحاضر كلياً على نثره، وبشكل خاص رواياته التاريخية وقصصه القصيرة. أول عمل نثري له، وربما الأفضل حتى الآن، رواية «جنرال الجيش الميت» (١٩٦٣)، حيث تعامل فيها مع السنوات المباشرة بعد الحرب العالمية الثانية كما تتم رؤيتها من خلال عيني جنرال إيطالي في صحبة كاهن خلال مهمة إلى ألبانيا لنشئ بقايا جنوده وإعادة تراثها إلى بلاده نشرت الرواية أولاً عام ١٩٦٣ وفي طبعة منقحة عام ١٩٦٧. وبعد نجاح الطبعة الفرنسية (باريس ١٩٧٠)، تمت ترجمتها على نحو واسع إلى اللغات الهنغارية، التشيكية، البولندية، السويدية، الدانماركية، البرتغالية، الإسبانية، الرومانية، الإيطالية، الألمانية،

الإنجليزية، الروسية، اليونانية... إلخ) وأسست لصيت كاداريه المستحق في الخارج.

تعتبر أعمال كاداريه انكساراً صارماً لتقلبات الحياة السياسية الألبانية في السبعينيات، ألقت كاداريه بشكل متزايد إلى النثر التاريخي، كملجأ أكثر أمناً، وأصبح سيداً لا نظير له في هذا النوع من الأدب. «القلعة» (١٩٧٠)، عمل يشبه «سهل تارتار» (١٩٤٠) لدينو بوزاتي، حيث يعيدنا إلى القرن الخامس عشر، وهو عصر البطال القومي الألباني سكاندرغ (١٤٠٥-١٤٦٨)، وفي صورة دقيقة، تصور التفاصيل المنسوجة بعناية حصار قلعة ألبانية من العصور الوسطى، ترمز لألبانيا نفسها. من قبل الأتراك أثناء إحدى بغاتهم للتأديبة العديدة لإخضاع البلاد. وقد رأى العديد من النقاد أن التلميح في هذا العمل إلى الأحداث السياسية في السبعينيات لم يكن غفويًا. في عام ١٩٦٦، كسرت ألبانيا بغداد ارتباطها مع الاتحاد السوفيتي، وبعد غزو تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨، أحست ألبانيا بإمكانية حقيقية لأن تتعرض لهجوم سوفيتي لإعادة البلاد إلى حظيرته. كان جميع القراء الألبان على جميع المستويات يدركون التناظر المقصود في «القلعة» بين الباب العالي والكرمليين.

ثم جاءت رواية «تاريخ حجري» (١٩٧١) (أو «قصة مدينة المحرر»)، وهي رواية عنيفة تقع أحداثها في مدينة كاداريه عجبروكاستر. أما «تشرين الثاني في العاصمة» (١٩٧٣) فتقع أحداثها في تيرانا تحت الاحتلال الإيطالي عام ١٩٤٠، وكانت «مثل رواية «الزفاف» (١٩٦٨) الأقل نجاحاً- إنكساراً لعمليات التطهير (١٩٧٣-١٩٧٥)، وتشكل رواية «الثناء العظيم» (١٩٧٧) فهماً أدبياً عميقاً لتضييق المزايل للعلاقات مع الاتحاد السوفيتي وفي (الجسور الموقوسة الثلاثة)، يعود كاداريه إلى الأصول الأسطورية لتاريخ ألبانيا المفرد، لإعادة الحياة إلى أحد أكثر المواضيع رعباً في الأساطير البلقانية، وهو موضوع المصاير. وقد تم اعتبار هذا العمل رداً ألبانياً على «جسر على نهر الميرينا» (١٩٥٩) لأيفو اندريتش الصربي الذي نال جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٦١. وعادة ما يكون كاداريه في أفضل حالاته عندما يتعامل مع المواضيع البلقانية.

نشرت قصص كاداريه القصيرة التالية ورواياته الأقصر في ثلاث مجموعات: «إشارات الماضي» (١٩٧٧)، «أعصاب باردة» (١٩٨٠) و«معيد من الكتابات» (١٩٨٦)، والمجلدان الأخيران يعتبران متميزين بالمعايير الألبانية. وقد ظهرت الروايات الأقصر هنا على شكل قصص قصيرة لأسباب تحريرية. ومن ضمن أفضل الأعمال النثرية في هذه الكتب كانت «من أعاد دورانتاين؟» والتي ينحش فيها كاداريه مرة أخرى ماضي بلاده الأسطوري؛ وكذلك «حامل الأخبار المروضة» المعروفة أيضاً بـ «مقالة الأحجية»؛ و«السنة المظلمة» التي تقع أحداثها في سنة ١٩١٤ العاصفة والمثوومة،

وفيها تلميح حذر إلى ألبانيا الحديثة: «موكب الزفاف تحول إلى جليد»، وفيها وصف مؤثر لمأساة كوسوفو كما تظهر من خلال تجربة جراح في بريشتينا. وهناك أيضاً رواية «مسؤول قصر الأخلاء» المتميزة، ورواية «بيمان المكسور».

وبخلاف هذه الروايات الأقصر والقصص القصيرة كانت هناك رواية في ٧٠٠ صفحة هي «حفلة موسيقية في نهاية الشتاء» (١٩٨٨)، وهي عبارة عن مراجعة تذكارية لفطحية ألبانيا الدرامية مع الصين ما بعد ماوتسي تونغ، في عام ١٩٧٨، إلى جانب نقد علني لسياسة تذويب الشخصية الفردية في ظل الاشتراكية. وفي هذه الرواية عودة إلى الأبعاد الملحمية في «الشتاء العظيم» حيث تقاطعت معها كثيراً.

بذل إسماعيل كاداريه أقصى طاقاته لتحرير الأدب الألباني الذي جلس على عرشه في السبعينيات والثمانينيات، نظراً لموهبته والعديد من الإنجازات التي منحها له حوجة. أما مغادرته غير المتوقعة من ألبانيا وطلبه للجوء السياسي في فرنسا في تشرين الأول (أكتوبر) عام ١٩٩٠ فقد سبب مفقاراً كبيراً من الذعر. فقد ترك تيرانا قبل شهرين من سقوط النظام الديكتاتوري، وكانت هذه خطوة منته، للمرة الأولى، فرصة لممارسة مهنته الأدبية بحرية كاملة. لقد كانت سنوات مفناه الباريسي مثمرة ومنحته المزيد من النجاح والاعتراف، ككاتب باللغتين الألبانية والفرنسية ونشر أعماله الكاملة في عشرة مجلدات ضخمة، في طبعين ألبانية وفرنسية، وتم تكريمه بمنحه عضوية الأكاديمية الفرنسية الرفيعة المستوى.

وما لا شك فيه أن مكانة كاداريه المهمة جداً في الأدب الألباني المعاصر، إلى جانب سمعته الدولية، قد ألقت ظلالها على جميع الكتاب الألبان المعاصرين.

جنرال الجيش الميت

«مثل طير فخور ووحيد، ستنقر فوق تلك الجبال الصامتة والمأساوية لكي تسحب شهابها الفقراء من سجونهم الصخرية المتفرجة...». هكذا كانت رؤية الجنرال الإيطالي في صحة كامن قليل الكلام خلال مهمته إلى ألبانيا لاسترداد رفات جنوده الذين سقطوا قبل حوالي عشرين سنة. بدأ وأجابته بإحساس العظمة التي تناسب رتبته العسكرية، «في المهمة التي كان يقوم بها الآن، هناك شيء من جلال الإغريق والطرواديين، ومن وقار الطقوس للجنانة الهوميرية». وجد الجنرال نفسه في بلاد ممطرة ومغمطة، سكانها مستأوون ومتهجمون، بينما بدأ مهمته النبيلة لنش عظام جيش مُفَرَّق في تراب ألبانيا الموحد. وبشكل تدريجي وحتمي، جابه الجنرال الحقائق المرعبة للماضي وظل مسكوناً بعجوبة مهمته. فقد

تحولت نوايا النبيلة إلى كابوس شخصي عندما تم رمي عظام الكولونيل «ن» السبيء السمعة عند قدميه من قبل امرأة عجوز مجنونة.

إن العطر، الذي هطل أسفل الزواج الأمامي للعرية العسكرية التي كانت تقل الجنرال، هو ابتعارة عامة في نثر إسماعيل كاداريه وفي شعره الإبداعي عندما نشرت لأول مرة في تيرانا عام ١٩٦٤، جعل هذا الانهيار المتواصل للمطر، والعديد من الأحداث الأخرى، رواية «جنرال الجيش الميت» خطوة للأمام في الكتابات الألبانية غيوم العواصف الرومانية، واللوح والواقع الممل للحمية اليومية شكل تناقضاً حاداً مع الشروق الإيجابي لشمس الواقعية الاشتراكية وانتصاراتها الخرقاء. وهذا ما فعله أيضاً الجنرال الإيطالي. فهنا أيضاً نجد أداة مفككة عند الكاتب الألباني الذي، أكثر من غيره، أخرج أدب بلاده من خموده الأسلوبى والموضوعي. وهذه الأداة هي ألبانيا البعيدة والمعصومة كما تتم رؤيتها من خلال عيون الأجنبي البريء أو الجاهل بها. هذا البعد البصري لم يقدم فقط رسماً واقعياً لبلاد أوروبية كانت في ذلك الوقت أكثر عزلة عن العالم الغربي من اللبث، لكنه أيضاً ساعد الألبان أنفسهم على رؤية وطنهم كما قد يراه الآخرون. لقد أشرت هذه الرواية، وهي من أفضل روايات كاداريه، على ولادة الفنر الألباني المعاصر. فقد استغل الكتاب الألبان الأكثر جرأة أحدث عام ١٩٦١ لتحرير الأدب الألباني من بعض القيود السياسية التي كانت فُرضت عليه. وكانت رواية «جنرال الجيش الميت» إحدى الثمرات الرئيسية لهذه الثورة الهادئة في عام ١٩٧٠، ويعد صدور طبعة منقحة من الرواية عام ١٩٦٧ بالألبانية، تمت ترجمة «جنرال الجيش الميت» إلى اللغة الفرنسية من قبل يوسف فرويني، الذي قضى اثنتي عشرة سنة في السجن بعد الحرب العالمية قبل أن يُسمح له بالعمل. ثم تمت ترجمتها من الفرنسية إلى الإنجليزية السنة التالية، ثم بعد ذلك ترجمت إلى العديد من اللغات. وفي الواقع أن عدداً من روايات كاداريه تم نشرها بالفرنسية قبل أن يتمكن الفراء الألبان من الوصول إليها وإذا كان كاداريه يفكر دائماً بالقراريء الأجنبي، فإنه قد حرك العواطف الأقوى بين مواطنيه: الإعجاب غير المحدود لدوره كـ «أمير الأمة» صاحب الوجاهات النبيلة، ومنفذ البلاد وثقاتها في وقت الخطر، لكنه في الوقت نفسه واجه تحدياً من المثقفين بسبب ما كان يتردد عن ماضيه الماكافيلي. غير أن النجاة في ألبانيا لم تكن أمراً سهلاً في يوم من الأيام.

صدافة الديكتاتور

ومع أنه لم يكن معارضاً سياسياً، ولا يمكن لأحد أن يلومه على ذلك في تلك الفترة، إلا أن كاداريه كان وظل منشغلاً في ما يتعلق

بالنظرية الأدبية المحلية، وعاملاً بين الروائيين الألبان. وعلاقته المميزة مع أنور خوجة مكنته من التعبير الكامل عن إبداعه، ومن تحطى الحدود الضيقة التي كانت وقتها مقبولة سياسياً في الكتابات الألبانية، وقد نجا حيث فشل الآخرون.

في أحد الحوارات التي أجريت معه عام ١٩٩٨، سأله محاوره لماذا كتب «الشفاء الطويل» الذي هاجم فيها الحركة التصحيحية، وبالتالي كان يدافع عن حوجة، خصوصاً وأن العمل لم يكن مبنياً على أسطورة أو حدث تاريخي، بل على الوضع السياسي في ألبانيا لكن كاداريه وضع الأمر بطريقة مختلفة حين قال: منذ عام ١٩٩٧ إلى عام ١٩٧٠ كنت تحت المراقبة المباشرة للدكتاتور نفسه. وتذكر أن حوجة، لسوء حظ المتقنين، اعتبر نفسه مؤلفاً وشاعراً، وبالتالي صديقاً للكتاب. وبهذا كنت أنا الكاتب الأشهر في البلاد، فقد اهتم بي. في مثل هذه الحالة كان أساسى ثلاثة خيارات: التمسك بمعتقداتي الخاصة، وهذا كان يعني الموت؛ أو الصمت الكامل، وهذا كان يعني نوعاً آخر من الموت؛ أو أن أضع ضربة أو رشوة. لقد اخترت العمل الشالث بكتابة «الشفاء الطويل». كانت ألبانيا قد أصبحت حلقة للصين. لكن كان هناك احتكاك بين البلدين. أدى لاحقاً إلى القطعية. مثل دون كيشوت، اعتقدت بأن كتابي يمكن أن يحجل في هذه القطعية مع «حليفنا» الآخر عن طريق تشجيع حوجة. بكلمة أخرى، اعتقدت بأن الأدب يمكن أن يُنجز المستحيل أي تغيير الدكتاتور!

أنا كاتب

وإذا كان البعض يرى كاداريه كاتباً سياسياً ومؤرخاً للصخب الذي عاشته بلاده منذ عهد الهيمنة العثمانية وحتى الوقت الحاضر، فإنه يرفض هذا الأمر بشدة يقول أنا كاتب، ونقطة ليس هناك مثل هذا الشيء. كاتب سياسي، أو كاتب تاريخي أو كاتب رواية بوليسية. كلهم كتاب. بعضهم جيد، وبعضهم سيء.

كما أنه يرفض أن يصنف باعتباره كاتباً ألبانياً أو بلقانياً فـ «هذه التسميات لا معنى لها يعني جميع الكتاب من بلاد ما، من منطقة ما، من قارة ما، لكنه لا يمكن تقليصهم ببساطة إلى أصولهم الجغرافية. صحيح أن رواياتي تتعامل مع حقيقة جغرافية معينة، لكنني تعاملت مع قضايا عالمية أيضاً أنا لا أعقد بأنني تحدثت عن بلادي أكثر مما فعل بلزك أو غوته أو تولستوي».

أما كيف جاء إلى عالم الكتابة، فيقول كاداريه أن ذلك كان من خلال القراءة: قرأت ماكتب عندما كنت في العاشرة من عمري. لقد ابتجعت بها كثيراً إلى درجة أنني نسخت المسرحية بخط يدي. شكيبير هو الكاتب الأعظم في العالم. إنه الأكثر كمالاً من بين الجميع، والأكثر رؤية من كتاب العصر القديم الذين أنا مدين جداً

لهم أيضاً كنت في السابعة والعشرين أو في الثامنة والعشرين من عمري عندما اكتشفت الأدب الإغريقي القديم. لقد صرعت بحداثة تراجيديات أسخيلوس التي بدت أنها تعبر عن قلبي ككاتب منشق يواجه دولة إستبدادية في القرن العشرين

كما كان للأدب الفرنسي تأثيره على كاداريه. لقد قرأت بلزك ورولا وفلوريه في وقت مبكر جداً. أتذكر «جسر القنهدات» لميشول زيفاكو، والتي اتهمتها التهاماً. لقد تم تقدير الأدب الفرنسي بشكل كبير جداً في ألبانيا حيث تواجدت نخبة مترجمة مهمة جداً لوقت طويل كما كان الأمر في اليونان ورومانيا. والأفكار التقدمية التي نتجت عن الثورة الفرنسية لعبت دوراً حيوياً في تطوير البلدان البلقانية في ألبانيا أيضاً. تبنت الانتلجنسيا الأفكار المعارضة وطبقها ضد الإمبراطورية العثمانية. لكن الشيوعيين قمعوا الفرنسية في المدارس واستبدلوها باللغة الروسية

مدينة مفتوحة

«مدينة مفتوحة للكثير من المتاعب... هكذا يصف كاداريه نفسه في إحدى قصائده. ويبدو أن هذه المتاعب قد أنهكته كثيراً، لكنه يعود دائماً إلى الشعر والأدب كي يجد الطمأنينة المفقودة. هذا ما نلمسه إذا ما تعمقنا جيداً في قصيدته التالية «الشعر»

أيها الشعر،

كيف وجدت طريقك لي؟

أضي لا تطرقوا الألبان جيداً،

إنها تكتب الرسائل مثل أرغون، بدون فواصل ونقاط،

وأي جاب الجحار في شبابه،

لنكت جنت،

نمشي على رصيف مدينتي الحجرية الهائلة،

وتدق جحولاً باب بيتي ذي الطوابق الثلاثة،

لحببت وكرهت الكثير من الأشياء في الحياة،

فكنت «مدينة مفتوحة» للكثير من المتاعب،

ولكن... على أية حال...

مثل شاب يريغ إلى بيته متأخراً في الليل،

منهكاً وكسيراً بسبب جولاته الليلية،

ها أنا ذا أيضاً، أغود إليك،

مزعجاً بعد طيش جديد.

وانت،

لا تحفل خيانتني ضدي

ومستند شعري بركة،

يا محطتي الأخيرة، أيها الشعر.

«اعتمد هذا البحث بشكل أساسي على كتاب «دراسات في الأدب والثقافة الألبانية» للمبدعين روبرت إلسي، نيفوركو، ١٩٩٦، وعلى مقالات وحوارات مع كاداريه في مجلة «ليبيل فرانس» و«باريس ريفيو» وبعض المواقع الإلكترونية على شبكة الانترنت

قراءة في مجموعة «يؤنثني مرتين» لآمال موسى

صالح دياب *

الكلي الذي ينتج عن تحرير اللغة من العالم كليا، بحيث تتحول القصيدة الى فعالية بلاغية لغوية، قد تكون حارة، تخفي التجربة المراد إضائها بالأساس. خصوصا وأن الاشتغال العقلائي هو ما يميز أغلب التجارب التي تحاول المتح من النص الصوفي نتيجة لوجود مسافة بين سؤال التجربة داخليا وسؤال التجريب .

تنأثرت قصيدة الشاعرة على كبت انفعالات الحب الحارة سلبا أو إيجابا، تلك الانفعالات التي تتصل اتصالا بما هو يومي حياتي، والتي تبدو واضحة من خلال المكابدة الجسدية، المكابدة التي تجد هي الأخرى ما يوازينا ويشغل معها على صعيد اللغة ذاتها التي تكتسبها الشاعرة بتعب وبتأن واضحين، الى الحد الذي نشعر فيه بالتعب والعرق يتصبب جراء التشكيل اللغوي ودفق النص الى منتهاه هذا من جهة، من جهة أخرى يبدو التعب الذي تتم إضاءته في فضاءات القصيدة تعب الروح والجسد الذي يؤول في النهاية الى خلاص حميمي يعبر عنه ب «السري الصغير» .

إن تنكب تصفية العالم وأشياءه وإخفاء كل ما يحيل عليه من القصيدة، هم واضح تلجأ إليه الشاعرة. ذلك عبر دفع الأشياء حدود الرمز في سبيل قول ما لا يقال أو يجد صعوبة في قوله. فالرمز هنا يسمح بتحرير المعنى الداخلي، وقوله بطريقة مريحة طريقة أقل ما يقال عنها أنها قناعية ، عبر تغييب الواقعي الذي يمثل التجربة بحرارتها، وما هو محسوس و ملموس

تطرح المجموعة الشعرية الجديدة «يؤنثني مرتين» الصادرة أخيرا عن دار سیراس، للشاعرة التونسية آمال موسى إشكالا يتعلق بالسياسة الشعرية التي يمكن انتهاجها في سبيل إضاءة المسكوت عنه شعريا. ليس لدى المرأة فحسب، بل لدى الشاعر العربي عموما . كيف يمكن استبطان التجربة الشخصية وكتابة قصيدة تقارب شؤون الجسد واستيهاماته، وعلاقته بالآخر، والالتفاف على آليات المنع اللغوي والاجتماعي والميتافيزيقي التي تتحكم بالسياق الثقافي وتجعل هكذا مقاربات مغلقة داخل المشهد الثقافي لما يشكله هذا الأمر من حساسيات ما تفعله الشاعرة في سبيل هذا المعنى هو الذهاب الى اللغة الصوفية مستفيدة من القراء الذي تكتنزه هذا اللغة، متقمصة الطرائق والآليات اللغوية والأسلوبية التي ينهني عليها النص الصوفي، متوسلة قصيدة تلمس استيهامات الجسد وشؤونه.

هذا الذهاب الى هذه المنطقة الأسلوبية للاستفادة منها أمر مبرر كل التبرير لكنه يظل محفوفا بمخاطر كثيرة أقلها التجريد

* شاعر من سوريا

الصلابة والحركة، بل هو التأنيث الثاني الذي تسعى إليه الشاعرة، وهو التساوي والحضور المتوازي والمكتمل في الحياة بين ما هو ذكر، وما هو مؤنث .

إنها تدخل إلى المعركة عبر الكتابة/ الفعل الذي يتسم بخصوصية طالما بقيت، عموماً، وقفاً على الذكور، وهي هنا لا تخفي رفضها لنتائج استيهاماتهم العنيفة التي لا ينتج عنها سوى التهشيم المجاني كما في قصيدة «قلال تملأ السراب» : (ذكور فاكهون / يتراقصون في الغرف/ يتمايلون بين واجهتين/ من نخيل ومن شجر/) ذكور حد الجسد/ يقبلون الهضاب المتمنعة عند أول برق/ ويخلعون النعال/ كي يهشموا/ بالكعب العالي/ جرة الروح/ وفغار الأرض) ص (٣٧)

إنها تريد أن ترسم صورة الأنثوي وفق أنثويتها وتخلص من الصورة الأنثوية التي رسمها لها الذكر وأشاعها في السياق الثقافي، من جهة أخرى تحاول صوغ حكاية أخرى غير الحكاية المنتشرة والتي تعطي للذكر أهمية البدء، فتدعو إلى الأنثوي اعتباره المطموس، ملتقية مع عدد من الشاعرات العربيات اللواتي يعدن النظر في هذه المقولة، التي كتبتها وعمقتها السلطة الذكورية، وكتبتها خارج الشرط الجنسي:

«جميلٌ قدْ مِنْ هَيْئَتِي هَيْئَتُهُ/ وَسَوَى مِنْ أَسَاطِيرِ الْأَوَّلِينَ نَشِيرِي. / أَدْرَكْتُ مَجَازَ الرِّغْبَةِ/ حِينَ أَقْبَعْتُ/ أَنَّ الْحَبِيبَ فِكْرَةٌ شَرِيدَةٌ، فِي نَصِّ الْعَمْرِ.» ص (١٨)

إن المعنى الذي نكتشفه من خلال هذا التناول الشعري وإعادة الصوغ بالمعنى الرمزي، والخروج من التسلسل الذكوري اللغوي لا يعني أبداً فتح معركة مع الرجل إنه سعي للانسحاب من خزان القيم والعادات العتيقة البالية، المذكرة التي تكاد تمتد على كل شيء تقريباً.

في حياة الكائن . بإحلال الرمزي مكانه والذي يمكن توصيفه بأنه معبر بين ما هو خيالي وما هو واقعي. كأنما هناك لذة واسترخاء وغبطة في عملية البناء اللغوي الهادي الذي يشبه الصوغ القاسي لنحات على معدن ولكن بليونة أنثوية ملحوظة، ينفذه تأرجح الخطاب الشعري بين الرمزية والخيالي.

تذهب الشاعرة إلى كتابة نص الجسد عبر أخذ حالات ووقائع من التجربة الذاتية عاملة على تجريدها أحياناً، وأحياناً أخرى إدخالها مدخلا رمزياً، هذه العلامات الذاتية التي تحيل على الواقعي نجدها أثناء عملية التأويل التي يمكن ممارستها على النص الذي ينهض أسلوبياً على ثلاثة أنواع من الصور مرئية، وهي هنا تشكل اختراقاً داخل السياق الشعري، تتجلى عبر القاموس الذي يحيل على عالم الأشياء والتي ترد في شكل قليل جداً : مثل فنادق، ثياب قديمة، سيارات مستعملة، شقة مفروشة الخ، لفظية وذهنية يمتلئ بها النص، صور تصدر عن الأفكار لا الكلمات. مع ذلك تظل المعالجات الشعرية التي تقدمها الشاعرة تنفتح على غير ذلك أيضاً. فهناك المعجم المفهومي الذي يحيل في جملة على العناصر التي تولد العالم الماء والتراب والنار ومصادفاتهم: «الشهوة، النفس، النسيان، الخطايا، الجنون، اللذة، الجسد الروح، النار، الماء، التراب، اللغة، الأسرار إلخ»، والشاعرة تعلي من أهمية هذه العناصر وتجعلها في مركز الصدارة داخل الخطاب الشعري المتوسل. إن الشاعرة التي ترد فعل التأنيث إلى الرجل «يؤنثني مرتين»، فالتأنيث الذي تتكبه هنا، ليس هو التأنيث الأول الذي يتحدد معجمياً واجتماعياً عربياً بالهشاشة والسكون وعدم الخصائص الجنسي، مقابل الذكورة التي تعني

إنها ترغب في القول أن المرأة تساهم عمقيا مع الرجل في عملية الخلق والإبداع اللتين هما من فعاليات الكائن ذكرا كان أم أنثى.

إن الدخول في نص آمال موسى وفهم الوضعيات اللغوية والاجتماعية للمرأة والتي تضيئها شعريا، و«قدرها المؤنث» الذي يدفعها بعد كل موقف ومجاهدة إلى الامتثال إلى «قدر الوقوف من جديد» لا يمكن إلا عبر تأويل وتحليل ما هو رمزي في هذا النص، والذهاب إليه من غير هذا الباب سوف يسيء إليه.

إذا كانت الرمزية مرحلة ما قبل الخيال مرحلة تحد من الوعي العاطفي لتحل مكانه وعيا فكريا، عبر الرموز ذات المنبع الفكري لا الانفعالي فإن الشاعرة تجاهد كثيرا بهدف التحكم بما هو رمزي كي تفتح بابا، يسمح لما هو واقعي بالدخول إلى النص، ومن ثم الارتقاء إلى ما هو خيالي، الخيالي الذي هو شكل من أشكال العفوية والسلاسة والنور الذي يوصلنا بحرارة التجربة، بحيث يبدو الواقع منزاحا فنيا عبر الخيال، وبحيث لا تبدو القصيدة مطموسة بالتكرارات المفهومية لمفردات كالمشهوة والجسد وغيرها: «فُتَتْ فِي الْجَمْرِ لِأَثِيرِ مَاءِ السَّمَاءِ / فَمَا نَطَقَ الْغَمَامُ مَطَرًا / فَدَقَّتْ نَارِي / فَأَمْسَيْتُ بَيْنَ ثَلَاثَةٍ / أَعْيِشْ، عَنصَرِي الْمَقْذُودُ / تُحَايِرُنِي الْحُبُّ أَمَامَ كُلِّ زُرْقَةٍ ضَاهِكَةٍ / وَيَتَكَافَأُ الْبِنْفَسُ فِي عَيْنِي، الْمَلُونَتَيْنِ بِالْفَقْدِ / وَكَلِمًا حَدَقْتُ فِي الْمَاءِ / شَاهَدْتُ ضَيْقَ الثُّغُورِ» ص (١٠)

تمثلت قصائد المجموعة بإحالات على الذات تنقلنا إلى نرسيسية أنثوية تعيد القول إن المؤنث هو رحم الأشياء كلها. هذه النرسيسية هي فردانية شعرية تهدف إلى تعميق ما هو أنثوي، وتقديم صورة عن المرأة بوصفها النموذج الأعلى للخصوبة والأمومة، من جهة

أخرى لكي ترسخ ما هو مقدس خارج آفاق القيمة النفعية التي ترافقها، وهي الصورة التقليدية المرسومة لها. إنها تريد رسم صورة جديدة للمرأة داخل الثقافة العربية، لا تتوقف عند المتعة بل تتجاوزها نحو آفاق أنطولوجية أكثر رحابة، بحيث نشعر أن الأنوثة هنا تسعى إلى أن تكون، على الدرجة ذاتها من المساواة مع الذكورة، وكي يتعمق ذلك لم يكن من طريق إلا طريق التذكر بناء على الأرضية اللغوية الشعرية التي تمتلكها الشاعرة في سبيل العبور إلى منطقة التساوي مع الآخر:

«أَقْسَمُ أَنِّي لَنْ أَرُومَ غَيْرِي مَتَسَعًا / وَعَدُّ نَفْسٍ / وَعَتَّ بِلَادَهَا الشَّاسِعَةَ / وَفُصُولَهَا اللَّامْتَنَاهِيَةَ / وَلَذَّةُ يَشْبُهُ عَنْبَهَا لَذِيًا مَرْمَرِيًا / سَقَطَ فِي نَشْوَةِ أَنْثَى. / أَعُودُ إِلَيَّ / مَتِيْمَةً / أَلُوذُ بِالْمَعْنَى فِي لَيْلٍ سَاطِعِ الْيَقِينِ / ضَفَائِرُهُ تَشْبُهُ الْمَدَى. / أَتَنْشِي بِعَنَاقِ الْبَعْضِ لِبَعْضِهِ / وَصَلَاةُ كُلِّي لَكُوكِبِي / وَأَحْفَرُنِي بِثَرَا عَمِيقَةٍ / الْارْتِبَاءُ مِنْهَا، كَعَيْنَيْنِ مِنْ زَمَرَدٍ.» ص (٥)

تعبر قصائد الشاعرة القناصات مع المراجع الدينية، وتوظف ذلك شعريا في خدمة الوقائع الجسدية، من جهة ومن جهة أخرى كي تستفيد من تقنيات هذا النص، أو تذهب أيضا إلى قصة الخلق لتعيد صياغة الأسطورة بحسب العناصر الأساسية التي تؤلف الحياة فيما تبدو الأسئلة المطروحة مخفية خلفها أجوبتها أيضا:

«كُلُّ الْوَاقِعِينَ فِي أَنْصَافِهِمُ الْمُتَوَهَّمَةُ / نَاقِصُونَ هَوًى. / قُلُوبُهُمْ مَشْرُتِيَةٌ لِلْعَشَقِ / يُبَدِّلُونَ الْحَيْنَ / وَدَوْعَةَ الْإِنْصِرَافِ إِلَى حِمَالَةِ الْمَاءِ / فِي تَفْتِيَتِ تَصَوُّفٍ / يَضِيْقُ عَلَى فُرَادٍ يَنْبُضُ بِأَكْثَرِ مِنْ صُورَةٍ. / فَمَنْ ذَا الَّذِي تَشْفَعُ لِنَفْسِهَا غَيْرَ نَفْسِهَا / وَمَنْ ذَا الَّذِي يَسْتَبْذِلُ / وَقَوَاعًا بِتَهْشَمٍ.» ص (٥)

لحظة الاكتشاف وكسر المألوف المكاني

جوخة الحارثي*

حصلت على الريال، وظلت تتحسسه طوال اليوم، وتردد النشيد الوطني بقوة، ستأتي اللحظة التي ستحد من انتشاتها، وستكسر هذا الخط الممتد نحو الأعلى في مفهوم حب الوطن، عندما تدخل الوكالة وتقول: «التبرع لإنشاء مظلة فعل وطني، وعليه فقد قررت المدرسة أن تمنح لكل متبرعة درجة كاملة في الرسم والتعبير، مكافأة لكن على حب الوطن»، هذه هي اللحظة الفارقة، التي أدت بالفتاة إلى إخراج يدها فارغة من الريال للوكالة، لقد خضع حب الوطن للمساومة، لم يعد إنشاء المظلة واجبا وطنيا، لم يعد هناك قيمة لدروس التربية الإسلامية عن الزكاة ولا لدروس التربية الوطنية عن حب الوطن، هل كان حوار الطالبة - البنت مع أبيها دور في تشكيل وعيها اللاحق؟ هل كان بذرة سترها الحقائق فيما بعد بعمقها المطلوب؟ إن الاكتشاف قد حدث، والطالبة - مغفلة الاسم في القصة - استجابت له بعمق، وأنكرت الريال الذي ظلت مزهوة به طوال النهار، هل اللحظة الزمنية هي الحاسمة في هذه القصة؟ ينبغي ألا نغفل الحضور المكاني، إنه حضور لا يستغفل بالتفاصيل، فهناك بيت كأي بيت ومدرسة عادية بلا تفاصيل، ولكن لتأمل المكان الثاني، باعتباره يحضر في القصة كاسرا للمألوف المكاني، فالمدرسة كمكان تستدعي في الذهن دلالات التربية والقيم وتأكيد الهوية، ومن جملة هذه التربية تربية حب الوطن، لكن المدرسة في نص المظلة تكسر المألوف المكاني، وتكسر الدلالات المألوفة للمدرسة لتحل محلها دلالات جديدة من التعامل المادي والمتاجرة بحب الوطن، إن عنوان

اللحظة الزمنية الفارقة، الحضور الزمني الحقيقي في مجموعة رفرقة (١) هو لحظة الاكتشاف، تغلب الشخصية الأنثوية على قصص هذه المجموعة، ولكن الأثني هنا لا تحضر بالضرورة ضمن سياقات الأثني النمطية، فهي قد تكون طفلة حيناً، صبية حيناً، وامرأة ناضجة حيناً آخر، ولكن ما يجمع هذه الألوان المختلفة للحضور الأنثوي هو هذه اللحظة المهمة، لحظة الاكتشاف، والتحول، وربما لذته. الطالبة التي تخوض النقاش مع أبيها في قصة المظلة، تدافع بكل حماسة عن وجهة نظرها، فهي تطلب ريبالا للتبرع لإنشاء مظلة بالمدرسة، وتردد ما قالته المديرة من أن الوزارة «بنت المدرسة، وأعطت الكتب ووفرت المدرسين، وتريد من الطلبة المظلة»، وحين يرد الوالد باستنكار «ولا تستطيع إنشاء مظلة؟، ستقول الطالبة أو البنت (حيث يزدوج في شخصيتها في هذا الموقف الدوران): «قالت المديرة أننا نؤدي خدمة للموطن، خدمة سهلة صح يا أبي؟ وريحة». هذه الطالبة المؤمنة بقضيتها، ستمر بتحول عميق لحظة اكتشاف، أو لنقل انكسار الإيمان بمفهوم خدمة الوطن فبعد أن

* قاصة من سلطنة عمان

هذا النص نفسه جدير بالتأمل فإذا كانت المظلة هي المكان المرجو ليعزل الطالبات عن الشمس، فإنها أيضا المكان الذي حجب شمس الشغافية والحقائق المجردة عنهن، المظلة - التي لم تكن بعد- قد بنيت في الحقيقة في أفكار الطالبات وبغرس مفهوم حب الوطن الذي يثال عليه الإنسان مكافأة، المكافأة التي ستكون درجة كاملة في الرسم والتعبير، لقد امتدت المظلة، واتصلت مباشرة بلحظة الحجب كما اتصلت بلحظة الكشف والوعي لدى الطالبة الصغيرة. أما على مستوى المكان الآخر في هذه القصة وهو البيت فسيظل محتفظا بدلالته كمأوى، كحاضن، فالأب الذي يشكو من الريال والمظلة والوطن واللصوص والراتب الذي لا يكاد يكفي لحاجات البيت والأولاد، هذا الأب- في فضاء البيت وضمن قيمه - سيقدم رiales طائعا لابنته، لئيبتم برضا وهو يرى فرحها

المكان - البيت لن يظل في جميع النصوص محتفظا بقيمة الحنان هذه، ففي نص آخر هو « صرير الأبواب المحكمة» سينكسر المألوف المكاني للبيت، حتى أن كل ما سيعلق بنا في نهاية القصة من هذا «البيت» هو صرير الأبواب المحكمة، وهي أبواب محكمة بقوة وشراسة التحول، ولحظات الاكتشاف التي لم تأت مفاجئة هذه المرة، وإنما ببطء يحفز إزميله في تفاصيل الحياة اليومية لهذا البيت، الذي يسيطر عليه الفقد، ليس فقد الأم التي ماتت، وإنما فقد الأب «القديم» الذي كان لابنتها، والذي تحول تدريجيا تحت مرأى ومسمع ابنته إلى كيان مهدم، والبيت التي تحاول التغلب على هذا الفقد، لا ترى ولا تسمع أبهاها القديم كما لا ترى ولا تسمع أمها أيضا، كل ما تبقى هو صرير الأبواب المحكمة، ويقايا تفاصيل يومية تستعد برغبة التثبيت بالماضي، ومحاولة البيت لكتابة الرسائل لأخيها المغترب دون أن تقول له صراحة : «عد، فالبيت لم يعد بيتا»، وإنما تعرض له بلغة هادئة

حزينة بلا انفعالات مباشرة مظاهر التحول التي تكتشفها وتواجهها: «صمت أبيها، تفتيشه على الأبواب، توقفه عن مشاهدة التلفزيون ومداية القطة وأكل الشكولاته...»، هذه التفاصيل تغدو هامة على مستوى النص، لأنها تخدم لحظات التحول البطيء، وتمجد صرير الأبواب التي لم تعد أبوابا عادية، بل محكمة، لكن الأب لا يكتفي بإحكامها بل يعاود التأكد من ذلك، كأنه ينتظر أو يخشى أن ينتظر زوجه المتوفاة، القصة كتبت بصيغة رسالة، وركزت على مفردات الوحدة والفراغ، ولكنها في الحقيقة قدمت لحظة الأب والمكان أكثر مما قدمت حالة الساردة كاتبة الرسالة لأخيها.

سينشغل نص آخر في رفرقة بما بعد الاكتشاف، ستمر لحظة الاكتشاف عابرة، وسيتغير الكون في أفق البطلة بعد هذه اللحظة الفارقة، ذلك هو النص ذو العنوان الدال:

«هن»، لحظة الاكتشاف هي لحظة اكتشاف الرقص، وتفاعل الجسد مع الموسيقى، واختراقها له لدرجة النشوة، لكن هذه اللحظة تأتي للنص بصيغة الماضي، مسبقة بمفردة التذكر، أما النص فهو مشغول بتداعيات هذه اللحظة، حين تمنع البنت «البيضاء» من الرقص، وتحذر من « تقليد الجوارى فاقداات الحياة، فبنات العرب لا ينكشفن على الليل»، فتنزل البنت الحائرة دائرة في فلك الاكتشاف غير قادرة على قطف ثماره، والمكان منشر إلى مكانين، الداخل والخارج، الداخل حيث البنت البيضاء التي تحلم في حين يصمت خلخالها، والخارج حيث الأخريات، الداخل معادلا للحلم وكيته، والخارج معادلا للتحرر والانطلاق، الداخل معادلا للمحافظة، والخارج معادلا للانفتاح، المكان يحرك الشغوص لأنه يتحكم في الخلفيات الطبقية والثقافية، الداخل ظل، فيه يذبل وجه الأم التي تحرس قيم الداخل غير متفطنة بالطبع لذبولها في الظل، والخارج ضوء تشرع فيه

الأجساد الممدودة لحلمها كيفما شاءت، الخارج حيث «هن»: اسم الإشارة الذي يشير لأخريات ليست منهن، هن، وليس هي، وهن يرقصن ويتميلن بأجسادهن السمرء، ولكن البنت المضطربة في تداعيات الكشف والمنع، تتحسس جسدها أيضا لتري وجه الاختلاف، ولن تراه، فبين تحرر الخارج وانكسار الداخل سيماء الغطاء، تمجيذا لاستمرارية الأشياء، وستعيد البنت ترتيب ثيابها عليها، متخلية عن لذة التحول لصالح الانشطار الأزلي للأمكنة والطبقات؛ سيستسلم الزمن في هذا النص من أجل انقسام المكان لداخل وخارج؛ لكن هذه اللحظة التي لم تدفع للتمرد ستترك بذرة السؤال في نفس البنت البيضاء بلا ريب.

في نص آخر من رفرفة سترتبط لحظة الاكتشاف بكسر المؤلف المكاني، من خلال تدمير مفهوم السلطة، وربما تشويبه، في «مطاردة» ستلح مروة في قسم الشرطة أن يعاقب الشاب الذي كان يتبعها بسيارته، لكن الشرطي لا يبالي مع أن مروة تحفظ رقم السيارة وأوصافها، وحين تعود بعد أسبوع لتأكيد الشكوى ستكتشف أن الشرطي هو نفسه صاحب السيارة التي لاحقتها تلك اللهفة المرعبة، هذا النص سيربط لحظة الوعي لدى مروة، بلحظة كسر دلالات المكان، فمخفر الشرطة لن يستمر في كونه المكان الطبيعي الذي يلجأ إليه الناس لشكوى الظلم.

لحظات الاكتشاف ستجلى أيضا في نصوص متكنة على أبعاد تاريخية وأسطورية في رفرفة، ولكنها نصوص لم تنجح تماما من وجهة نظري في تقديم قراءة جديدة لتلك اللحظات، ففي قصة ريا، أو حكاية ريا إن توخيها الدقة، سيكتشف الملك حب ابنته للحارس فهأم الجدار أن ينشق ويبتلعها ليلقي شعرها الطويل خارجا من الجدار ورمزا حيا، ولكن هذه الحكاية الشعبية - على الرغم من حرص الكاتبة على كتابتها بلغة

أسطورية نوعا ما، قد تكون شبيهة بلغة ألف ليلة وليلة- لم تعمق اللحظة الزمنية الجوهرية فيها، وبدأ بناؤها الأسطوري وكأنه مقدم لذاته دون جهد بعيد فهما أو تغافلنا مع الحكاية القديمة، أما النص الآخر الذي أشير إليه فهو نص اسطرلاب القائم على فكرة إرشاد البحار العماني أحمد ابن ماجد عبرت عنه القصة بوصف القبطان العربي فاسكودي جاما إلى رأس الرجاء الصالح وبالتالي تضيق المصالح العربية في التجارة، وتنتهي القصة بروجع البرتغالي ظافرا تحتفي به الموانئ، أما العربي فكل ما تركه كان بيتا من الشعر وخجرا علاه الصدأ، ولحظة الاكتشاف هنا لحظة تاريخية، والمكان هو الجغرافية الهامة التي ستغير التاريخ، ولكن ماذا بعد؟ يتكى النص أصلا على أسطورة تاريخية تثبت المراجع العلمية بطلانها، وتؤكد أن أحمد بن ماجد لم يكن هو من أرشد البرتغالي لطريق رأس الرجاء الصالح، والكتابة تذكر ذلك عرضا في الهامش، مصدرا بكلمة تفيد التشكيك: «يقال أن ابن ماجد لم يكن هو من عبر بفاسكودي جاما رأس الرجاء الصالح، لكن هل ذلك مهم حقا؟؟»، وفي رأبي أنه عند محاولة استعادة التاريخ في نص جديد فإن ذلك على قدر بالغ من الأهمية.

إذن - ومن خلال ما ذكرنا من نماذج - فإن لحظة الوعي في النصوص، وتدمير مألوف الدلالات المكانية، ستحدد حركة الشخص القادسة في النص، وهي حركة متأثرة بلحظة الإنارة والاكتشاف كما رأينا من حركة الطالبة في المظلة ومروة في مطاردة، وهذه الحركة وإن انطوت أحيانا على سكونية ظاهرة - كما في نص «هن» - فإنها في باطنها بذرة حقيقة للسؤال والحركة الفاعلة، وستعيد نظرة هذه الشخص، وربما نظرتنا، للعالم.

هامش

١- المجموعة الأولى للقاصة العمانية بشرى خلفان، الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م

إشكالية توثيق الشخصيات العمانية المبكرة؛

المنير بن النير - إنموذجا

عبد الرحمن السالمي *

والتدوين للثقافة الإسلامية. أما العامل الثاني، فيعود إلى أن الكتابات التاريخية العُمانية تم بعثها من خلال القرنين الماضيين، ولا يزال البحث فيها مستمرا وهو أشبه بالتلقيب وإعادة البناء من جوانب شتى لإكمال النص من خلال نتائج مستجدة (عبد الرحمن السالمي، مدخل إلى قواميس الجغرافيا عند العمانيين، مجلة نزوى).

في الأونة الأخيرة، توقفت عند مراجعة بعض الكتب من خلال تحقيقها لشخصية المنير بن النير الريامي الجعلافي، فهي أحد الشخصيات الخمس التي حملت العلم معها من البصرة إلى عُمان خلال نهاية القرن ٨هـ/٨م وبداية القرن ٩هـ/٩م. فعلمت العلم الخمسة توفوا جميعا في تلك الفترة، إلا أن شخصية المنير بن النير جاء ذكرها في عدة مواضع تاريخية تمتد إلى ما يزيد على القرن حتى ترسخ للكثير بأنه توفي وعمره مائة وثلاثون عاماً. وتذكر الروايات عن شخصية المنير أنه حارب في معركة دما عام ٢٨٠هـ: التي دارت بين العُمانيين والعباسيين، وأنه قُتل في المعركة ودُفن بجعلان (نور الدين السالمي، تحفة الأعيان، ج١، ص ٢٦٠).

إلا أن هذه الرواية تزيد من التشكيك في ذلك، لأن المقارنة الزمنية بين الفترات التي عاشت فيها الشخصية تزيد على ذلك، ولا تكفي لنشأته بعُمان ومن ثم تعلمه في البصرة ثم رجوعه إلى موطنه مرة أخرى ليكون مرجعاً علمياً طول تلك الفترة. وفي رواية أخرى تحدث أنه عاصر الامام الجلندي، بل جعله البعض - كما ورد في «كتاب الشرع» - من العاقلين للإمامة عام ٣١هـ، فيكون بذلك معاصراً للطبقة الثالثة للأباضية مقارنة بالامام الربيع بن حبيب وابومودود حاجب وابوعبيدة عبدالله ابن القاسم. هذا الرأي هو أشبه بالمستحيل، فمن المعلوم أن حملة العلم العُمانية تنقلوا على الربيع ووائل بن أيوب، فعمل ذكرهم إنما جاء عرضاً للعلماء الأوائل بعُمان، واقتباساً

إن الحاجة إلى تحقيق تراجم لشخصيات عمانية هي من الأمور الملحة نظراً لقلّة الكتابات عنها، ومن جانب آخر فإن ارتباط هذه الشخصيات بأحداث تاريخية ضمن السياق التاريخي العُمانى والاسهامات العلمية والفقهية الحديثة تجعلنا في بحث مستمر في محاولة للتعرف على سيرهم، فوجود شخصيات علمية لها تأثير ممتد ومتواصل من خلال كتاباتهم عن الثقافة العمانية مثل العوتبي، ومحمد بن ابراهيم الكندي، والقلهاتي - على سبيل الذكر لا الحصر - لا تزيد تراجمهم عن الصنفين بشكل متناسق، وما زاد عنها فهي تحقيقات واستفهامات حول تواريخهم ابتداء من النشأة وحتى الممات. لكن في السنوات الأخيرة برزت جهود عديدة لإعادة كتابة تراجم العلماء وإن كانت هذه التحقيقات متأخرة بعض الشيء، إلا أن بعض هذه الدراسات المستجدة بحاجة إلى مزيد من البحث والاستقصاء من خلال التعرف على كثير من الأحداث في التاريخ العُمانى.

يدو أن هذا الأمر يعود في مجمله إلى عاملين، الأول: ندرة كتابات قواميس الجغرافيا للعلماء العُمانيين مقارنة من حيث تعدد أنماطها وأساليبها ولزدها في الثقافة الإسلامية حتى أصبحت علامة بارزة في الكتابات

* باحث من سلطنة عُمان

من التدوين السابق جعل الجميع من طبقة واحدة متقاربة (سيف البطاشي، اتحاف الاعيان، ج ١)

يبدو أن التقصي عن الملامح الاولى لحملة العلم إلى عُمان كانت في آثارهم السياسية أكثر منها في آثارهم العلمية باستثناء موسى بن أبي جابر، حيث ورد ذكر حملة العلم العُمانية في المصادر في كل من مدونة أبي غانم الخراساني والانساب للعوتبي. لذلك فالبحث عن الآثار الفقهية والكلامية للمنير بن النير الجعفاني تبدو شبه معدومة بالرغم من المكانة العلمية التي تنسب له كما انه يعد من ضمن السلسلة الاولى لعلماء عُمان. ومن الملاحظ ان حملة العلم إلى عُمان توجهوا إلى تكوين مدارس علمية والحث عليها في مناطقهم الاقليمية بهدف نشر العلم وتدعيماً لمواقفهم السياسية نحو الاستقلال في الداخل.

بيد أن هذا الاشكال أدى إلى ايجاد نوعين من الدارسين أو الباحثين

الأول: توقف عن البحث في صحة ما ينسب إلى هذه الشخصية من تواريخ مضطربة وعلى رأسهم الشيخ سالم بن حمد الحارثي في كتابه «العقود القضيية في اصول الاباضية» ص ١٥٤ فقال: وأما حياته ففيها نظر. أيده في وجهة النظر هذه بعض الباحثين اللاحقين أمثال باتريسا كرون وفترس زيمرمان (Patricia crone and Fritz zimmerman, 2001) في كتابهما «سيرة سالم بن ذكوان»

، Patricia Crone and Fritz Zimmermann The apostle of Salim bin Dhakwan Zool Oxford. وسبقهما في ذلك وليكنسون برأي مواز حول التشكيك. فأهمية هذا الرأي يرجع عامة إلى التوقف والتحقيق حول الشخصية لربطتها من حيث صحة النقل السابق.

وهذا التشكيك في صحة المعلومات المتوافرة صار شبه متداول بين المؤرخين للتاريخ العُماني وحتى الفقهاء منهم بدون ترجيح لرأي واضح في القضية. أما النوع الثاني من الدارسين أو الباحثين، فقد بدت لهم ملاحظات أولية في شخصية المنير بن النير دفعتهم إلى محاولة البحث والتقصي حول هذه الشخصية. برز البحث بشكل دقيق من خلال كتاب «سلاسل الذهب» للشيخ محمد بن شامس البطاشي بالرغم من اختصاره للمعلومات، إلا أن الأهم تحقيقاً حتى الآن هو كتاب «اتحاف الأعيان في سيرة بعض علماء عُمان» للشيخ سيف بن حمود البطاشي. خلص الشيوخان في كتابهما - ولا سيما الشيخ سيف-

إلى نظرة واحدة بوجود شخصيتين حملتا مسمى المنير بن النير الجعفاني، حين تطرق الشيخ سيف بعد تحقيق مطول وتتبّع للنصوص الأثرية إلى وجود شخصيتين توفي أحدهما بصحار ووجد الآخر مقتولاً بمعركة دما عام ٢٨٠هـ.

هذه النتيجة هي اقرب إلى الفهم والايضاح في هذا الاشكال، لكن يبقى السؤال المحير، ما هي الدلائل على تلك الاقتراحات من خلال دراسة آثار المنير؟ فالأزدواجية الشخصية تبرز كحل في كثير من الظروف باعتبار أن هناك فجوة في الناحية الزمنية والمكانية. وهنا تبرز البدائل بهذه الافتراضات. إذ، كل ذلك يدعونا إلى التحقيق في تلك الأحداث، فالإضافة مهمة لنا من خلال البحث في قضايا الإمامة الأولى لعُمان وتحقيق الاخبار بها، إضافة إلى التعرف الحقيقي على الشخصية المطلوبة.

أحياناً يتم ربط ذلك بما ذكره الخراساني في كتابه «فواكه العلوم، الجزء الثالث» خلال سرده لقائمة علماء الاباضية بذكر العلا بن المنير، فيتهم البعض بأن هذه الشخصية عنها تكون هي الرابط بين الشخصين، فتكون النتيجة كالتالي.

المنير بن النير الاول

العلا (المعلا؟)

المنير بن النير الثاني

وعليه، تصبح سلسلة النسب: المنير بن النير بن العلا المنير بن النير الرباعي.

إلا أن هذا يتعارض أيضاً مع الرواية التاريخية المعروفة بأن المنير كان عجزاً خلال حربه في دما، إضافة إلى ذلك أن المنير ذكر مرة واحدة فقط كشخص، وعليه فكل الاعمال تدور حوله.

يمكن الاستناد إلى معاصري المنير بن النير؛ وذلك من مجموعة حملة العلم، فالمنير أصغر معاصري أبو المنذر بشير المنذر، وكان من حملة العلم كما انه ذكر خلال فترة الجلفندي وتوفي عام ١٧٨هـ، وهي قبل أن يكتب المنير سيرته وهما عادة ما يذكران معاً خلال الأحداث. فبشير بن المنذر لديه حفيد بالاسم نفسه وشارك في عقد الإمامة للصلت بن مالك في عام ٢٢٧هـ (السالمي، تحفة، ج ١، ص ١٦٢)، بينما منير يمكن أن يكون له ولد يدعى العلا (المعلا؟) وشارك في نفس العقد (السعدي، القاموس، ج ٨،

٢١٢-٢١٥) وعليه، فيشير يذكر في الأحداث التي تلت خلع الامام الصلت، بينما منير ذكر انه سقط في المعركة، وهذا التناقض في الاسماء ومشاركة الاحداث له دلالة على التصور العام في الكتابة التاريخية.

فلا ريب ان أهم آثار المنير بن النير الوثائقية هي سيرته للامام غسان بن عبدالله (١٩٢-٢٠٧هـ/ ٨٠٨-٨٢٢م)، وتعد من أهم المستندات التي يركز عليها كتحص تاريخي، وتعتبر كذلك من افضل الاعمال الكتابية التاريخية التي توضح أحداث تلك الفترة وأهم اشاراتها في تلك السيرة ذكر المنير للامام الاعمال الوحشية للقراصنة الهنود من قتل وسلب ونهب، حيث وقعت آخر أعمالهم الوحشية بمنطقة الصير في جلفار، وحثه الامام على القضاء عليهم. وبالفعل كانت تلك السيرة توثيقاً للانجاز الذي قام به الامام لاحقاً بتأسيس أسطول بحري من سفن الشذا ومن ثم محاربتهم، وإنشاء الحامية في مدينة دما (السيب حالياً) التي كانت مركزاً للانطلاق للقضاء على هؤلاء القراصنة. كان هذا الانجاز بمثابة تطور مهم في دولة الإمامة الاولى العُمانية. فالسعودي في كتابه «التنبية والاشراف» يذكر هذا الانجاز ويشير اليه حين كان يعد فضائل المتوكل العباسي؛ وهي الفترة المعاصرة بين الامام الغُماني والخليفة، حيث عاشا في الفترة نفسها (غسان بن عبدالله والمتوكل). إذا، هذا العمل كان موفقاً للحدوث في اعمال القراصنة للهنود على الشواطئ الاسلامية في المحيط الهندي وخليجي العرب وعُمان. كما ان مدينة دما اشتهرت بالتصنيف الفقهي الجماعي حيث دُون كتاب «ديوان الأشياء»، وهو مجموعة من الاجتهادات والمسائل التي كانت تتداول في تلك الحقبة خلال الفقهاء المقيمين بدماء. وهو من اولى التدوينات العلمية الفقهية الجماعية الاسلامية، وللأسف لم يصل من هذا المدون الا شذرات متفرقة في مجموعة من الكتب بالرغم من أهميتها في موضوعية الكتابة المنتهجة؛ ويبدو لنا من خلال البحث الأكاديمي - حتى الآن- اننا لم نستطع العثور على روايات فقهية عن المنير بن النير في ذلك المصنف.

لكن هناك أيضاً أثر آخر للمنير بن النير، وهي سيرة بعضه للامام غسان بن عبدالله. إلا ان هذه السيرة غير متداولة او موجودة في مجموعة كتابات السير المعروفة، وقد عثرت

عليها في مجموعة السير المحفوظة بمكتبة جامعة كمبودج المعروفة - «هاينز اكسبروكس» لكن السيرة الاولى هي الأهم بلا شك. يستنتج من السيرتين ان المنير عاش خلال فترة الامام غسان بن عبدالله، بشكل قطعي. اضافة الى ذلك الاستدلال على ان المنير لم تكن له مشاركات فعلية خلال العقود التي تلت إمامة غسان بن عبدالله مع أن في عبدالملك بن حميد وأمهنا بن جعفر والصلت بن مالك، في أمر ذي شأن سياسي او علمي او حتى أثر فقهري يمكن الاستناد إليه. وهذا أمر مستبعد أن يفكر به على انه تهميش او تناس لمكانة هذا الرجل.

نكاد نسلم الآن بشكل قطعي بوجود شخصية واحدة فقط لا شخصيتين، كما يعتقد البعض. حيث ان الفرضيات كلها تكاد ان تكون بدون مستند وثائقي لتدليل ذلك لما يجب أن يتم الاعتماد عليه. فلأجل الايضاح وابعاد هذه الاشكالية، يتبين أن هنالك خلطاً بين المدّين: الحروب التي دارت في دما خلال حرب الفجور، والحرب الأخيرة مع العباسيين فاختلطت على الرواة، مما جعلهم يشيرون إليها، وهو ما أدى الى وقوع المؤرخين في هذا الخطم بعد.

فالاسناد التوثيقي عن كل ما ذكر عنه يجب أن يحصر ما بين المدّين (الأول تتلمذ طلبة العلم في البصرة، والآخر هو فترة غسان بن عبدالله)، وهما الخبران اللذان يمكننا من خلالهما ان نجري تدقيقاً واقعياً للفترة الزمنية التي عاش فيها.

يبدو لنا بعد كل هذا، اننا نستطيع ان نضع اطاراً زمنياً للمنير، وعليه يمكن الجزم الدقيق عن الفترة التي عاش فيها، ووفاته لم تتجاوز العقد الثاني من القرن الثالث الهجري أي في ٢٢٠هـ، فهو من اواخر طلبة العلم الذي توفوا، وكانت له مرجعية علمية مهمة واعتبار للرأي خلال الفترة التي عاشها. ومرجع التوجه الحقيقي لهذه الشخصية هو العمل التأسيسي في انشاء أسطول لحماية السواحل العُمانية، وعلى الأغلب بتكليف من الامام لتخظيم تلك الحماية، حيث ظل مرابطاً في دما رغم شيخوخته حتى وفاته، وحمل جثمانه ودُفن بجعلان. وعلى كل فان الامتداد التاريخي لحوادث لاحقة لا صحة له وهو ممتد لفترة تزيد على نصف قرن بدون توثيق. كما أن الجانب الافتراضي لهذا إنما هو دفع للاشكالية بدون مستند مثبت.

بين طريق دمشق والحديقة الفارسية:

شاعر يمشي في غيابه

مفيد نجم*

مستوياتها يجعل من الضروري تحديد مجال اشتغال هذه الدراسة، والمتمثل في دراسة استراتيجية العنوان ووظائفها، وظاهرة التناص إضافة إلى دراسة بعض الملامح والسمات الأسلوبية التي تميز نصوص ديوانه الأخير - طريق دمشق والحديقة الفارسية- إلى جانب دراسة بنية الاستعارة الجديدة ومدلولية الألوان في هذه النصوص

اعتبر جيرا رجانيت العناوين والمقدمات والاهداءات والاقتباسات عتبات ذات سياقات توظيفية وتاريخية ونصية، لها وظائف تأليفية تختزل قسماً من مخطط الكتابة، وأكد أن بنية ودلالة العنوان لا تنفصل عن بنية ودلالة العمل، نظراً لأن العنوان يتضمن العمل، مثلما أن العمل يتضمن العنوان، ولا يخلو اختيار العنوان الذي يأتي تالياً على كتابة النص من قصدية، تكشف عن طبيعة التعلقات القائمة بين العنوان والنص. والعنوان يوحى إما بجزئية تمثيلة للنص، أو شموليته، وهو يختزل النص مبني ومعنى، وقد أعلن رولان بارت أن العنوان هو صاحب الدور الأول في اكساب القارئ معرفة بالنص، والقيام بهمة تنظيم هذه المعرفة، وتأويلها.

يتضمن الكتاب كما هو واضح من العنوان ديوانين، يحمل الأول اسم طريق دمشق، ويحمل الثاني اسم الحديقة الفارسية، وهذان العنوانان يحملان دلالتين مكانيتين، تحيل الأولى على اسم مكان محدد هو دمشق، بينما تحيل الثانية على مكان مجازي، لكن قراءة دلالة العنوانين لا تتحقق إلا من خلال العودة إلى المرجعيتين التناصيتين، اللتين يستغرقهما العنوانان الأول والثاني، ويقع تعالقه النصي معهما، وهكذا فإن العنوان الأول يتعاقب في معناه الدلالي مع قصة بولس الذي ظل يطارد المسيحيين حتى مكان قريب من دمشق، حيث ظهر له الرب، وكان التحول الكبير الذي

عند الحديث عن التجارب الجديدة التي ظهرت في الشعر السوري المعاصر خلال العقود الثلاثة الماضية، لا نجد أية إشارة إلى تجربة الشاعر نوري الجراح، الذي تنقل في اقامته بين أماكن عديدة، لعل أهمها اقامته الطويلة في لندن، ويقدر ما يشكل ذلك ظاهرة لافتة للنظر، فانه يعكس تفرد هذه التجربة في مسارها ولغتها، وأشكال مطارحاتها، أو آليات اشتغالها، إذ أن انفتاحها على تجارب وثقافات عديدة ساهم في اثرائها، وتطورها وتميزها عن تجارب الشعر السوري المجالية لها، وقد جاء هذا التمايز من تمثيلها للمنجز الحدائي في أشكال الكتابة الحديثة، لا سيما على مستوى بنية الاستعارة، وتوظيف عناصر وتقنيات مستمدة من أنجاس وفنون أخرى كالسرد والحوار والمشاهدة في المسرح أو السينما، واستخدام صيغ وسمات أسلوبية محددة بكثافة واضحة كالتكرار بأشكاله المختلفة وحشد التوصيف والحشد الزراتي، بالإضافة إلى كثرة الخصائص، دون أن يفرق في لعبة الشكل، أو يتخلى عن الكثافة الحسية والوجدانية المعبرة عن تجربة وحضور إنساني يعبر عن ذاته بقلقها وأوجاعها واستلقتها الملحة لا سيما على المستوى الوجودي الإنساني.

إن ثراء هذه التجربة وتعدد

* ناقد من سوريا

طراً على دوره من عدو لدود للمسيحية الى حامل لواء التشهير بها، أما العنوان المجازي الثاني فيدل على التعالق النصي بين نصوص الشاعر ونصوص عربية وقارسية يشير إليها الشاعر في متن الديوان الثاني، الأمر الذي يجعل قراءة دلالة العنوان لا تتحقق بمعزل عن قراءة نصوص الديوانين على الرغم من المسافة المائتة، التي تنشأ عن أولية العنوان في الموقع وعملية الاستقبال والتلقي.

يظهر انشغال الجراح بعقبات النص واضحا في تنوع أشكال العنوان والاهداء والاقتباس أو التصوير، وعلاقة التعالق التي يقيمها بين العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية بتفرعاتها العديدة، وتتعدد أشكالها، وبينها وبين الاهداء والتصدير، حيث تشكل هذه العتبات مدخلا قرائياً يختزل ويكتف مضامين التجربة ودلالاتها، ويوحى بها الأمر الذي يجعل هذه العتبات تكسب القارئ معرفة بالنص، وتقوم بمنهجية عملية القراءة وتأويلها وفق تعبير بارت، كما تكشف للقارئ اهتمام الشاعر باستراتيجيات العنوان ووظيفتها الشعرية والاشارة خاصة وأن هذه العناوين توحى بشمولية تمثيلها للنص، الذي يظل يدور حول محورها، ويتعالق معها على مستوى البنية اللغوية أو البلاغية.

يمتد زمن كتابة النصوص بين أعوام ١٩٩٠م و٢٠٠٩م وتتوزع أمكنة كتابتها بين لندن وقبرص وبوطلي، إلا أن التعالق بين العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية يبدو واضحاً من خلال العناوين التي تحيل على المكان الدمشقي، كما في هذه العناوين (نزل جبل قاسيون - دمشق في Ostron باب البريد - القنوت - على الطرف الآخر من النهر...) إذ أن هذه العناوين تحمل أسماء أماكن محددة في دمشق.

يتوزع الديوان الأول على عدد من الكتب (أربعة كتب)، بينما تتوزع هذه الكتب على عدد من العناوين الفرعية باستثناء الكتاب الثالث اللذين يحملان عنواناً واحداً (ابتسامة النائم - قصيدة حب) في حين أن هذه العناوين الفرعية تتوزع على مجموعة مقاطع، يحمل كل مقطع منها رقماً، مما يشكل خرقاً لمبدأ العنوان واعادة انتاج لها، وكما هو الحال بالنسبة للعنوان الرئيسي، الذي يتألف من جملة اسمية، فإن العناوين الفرعية تتألف هي الأخرى من جمل اسمية، تظهر

التعالق القائم بين العنوان الخارجي والعناوين الداخلية على مستوى البنية النحوية أيضاً. ولا تختلف استراتيجيات العنوان في الديوان الثاني عن مثيلتها في الديوان الأول سواء على مستوى البنية النحوية، أو البنية اللغوية أو البنية الدلالية، فهذه العناوين تتعالق مع العنوان الرئيس في كونها تتألف من جملة اسمية، أو مفردة تحمل معنى مجرداً، وذات طابع مجازي استعاري، كما أنها تحمل في معظمها معنى مكانياً أو تحيل على معنى مكاني (ضوء على نمل - منزل في جغرافية بعيدة - ليلة في سرير يقيم - صحراء بين مدينتين - رؤيا طفل في سرير - شيء متروك في كسور الرقيم - كنت في دمشق - بارقة في صحراء - كنت في مدينة...).

تتوزع العناوين الداخلية على أربعة عناوين محورية (قناع شخصي - صيف التين - انشودات - بارقة في الصحراء)، وتتوزع هذه العناوين المحورية على عناوين فرعية تتوزع هي الأخرى على عدد من العناوين الخاصة بكل نص، وتحمل هذه العناوين معنى يحيل على مجموع النص الذي تقوم بتمثيله، كما هو الحال في العنوان صيف التين، الذي يتفرع إلى عدد من النصوص، يحمل كل نص منها عنواناً فرعياً يجمع بين العنوان والترقيم، ولا يتميز عن هذه الطريقة في العنوان إلا العنوان المحوري (انشودات) الذي تحمل نصوصه أرقاماً بدلاً من العناوين مما يدل على الكم، ويشكل خرقاً لمبدأ العنوان، إلا أنه يلتقي في استراتيجية مع البنية النحوية للعنوان، التي تحمل معنى الجمع، وإذا كانت العنوان تشغل جزءاً مهماً في استراتيجية الكتابة الشعرية وبلاغتها، فإن بنية النص الشعري وتوزعه على عدد من المقاطع يشغل هو الآخر جزءاً خاصاً يخرج النص من دائرة الكتابة المعروفة، إذ أن بعض هذه المقاطع يتألف من سطر واحد، في الوقت الذي نجد فيه جملة الاستهلال هي جملة اسمية في الغالب، أو شبه جملة، أو جملة استفهامية في أحيان أخرى.

تحيل بنية الاستعارة في العنوان الداخلية على لغة الاستعارة في النص وتظهر التعالق بينهما على مستوى شعرية اللغة وبلاغتها، فالعناوين الفرعية تتميز في كون أغلبها ذات بنية استعارية تعتمد التشخيص عبر

بث الحركة والحياة في الجمادات وانسنتها، ونقلها من المستوى المجرد الى المستوى المحسوس، على ان بنية هذه الاستعارة تخرق منطقية العلاقات الحسية وتجاوزها بحيث تلجأ الى اعادة صياغة علاقاتها وتشكيلها وفق منطق تخييلي خاص، يولد الشعور بالدهشة والغربة والمفارقة.

المرجعيات النصية،

تتعدد اشكال المرجعيات النصية، التي يستدعيها النص الشعري ويقوم بعملية تحويلها، ودمجها في بنية النص، وقد لجأ الشاعر في ديوانه الثاني الى الاشارة الواضحة الى المرجعيات النصية التي تتعالق معها نصوص انشودات وذلك من خلال العنوان الثاني الذي يضيفه الى العنوان الاول (في بستان خير الدين الأسدي)، والتنبؤ الذي يضعه بين قوسين (شذرات وتناصات عربية وفارسية). والحقيقة ان هذه التناصات غالبا ما يشير اليها العنوان الفرعي، كما يشير اليها العنوان الرئيسي وذلك من خلال ما يحيل اليه في معناه الدلالي، أو يتضمنه من اسماء اسطورية غربية وشرقية قديمة، كما هو الحال في هذه العناوين الداخلية (سقوط ايكاروس - رسائل اوديسيوس - أحزان تيلماخوس - حكاية ديدالوس). وتلعب هذه العنونة دورا مهما في أفق التوقع ومنهجة عملية القراءة، اذ انها تضع القارئ في الغضاء النصي الذي تستدعيه وتستحضره وتستدعي معه فضاء التخيلي والوجداني، على ان آلية التناص التي تظهر هي آلية الاستدعاء والتحويل، التي ينتصر فيها الخطاب المنولوجي مع تلك الشخصية تارة، واستخدام آلية القناع التي يرتدي فيها الراوي/ المتكلم قناع تلك الشخصية، ويتكلم بلسانها كما في قصيدة أحزان تيلماخوس على سبيل المثال، في حين تمثل قصيدة سقوط ايكاروس نموذجا للثبات القائم على الخطاب المنولوجي.

لقد استخدمت كريستيفا مفهوم التناصية في سياقات نظرية عامة وعلى اتصال مع الكتابة النصية والانتاجية والكتابة المدهشة على ان مفهوم الانتاجية يشكل البعد الحاسم في عملية التناص، إذ انه يقوم على تزويد وامتصاص المرجعيات النصية في النص الجديد، بحيث يصبح جزءا من بنية النص من خلال دمج واستيعابه فيه، وقد لجأ الشاعر الى التلميح او

الاشارة الى المرجع النصي عندما يقوم تثبيت الاسم او العلاقة في العنوان أو في المتن النصي، لا سيما من خلال الديالوج الذي يظهر مع تلك الشخصيات التي سبق الاشارة اليها أو شخصيات جلجامش وأنتكيد وأوزيريس وسبتيتموس سيفيروس وغيرها من الشخصيات الاسطورية الأخرى. وإلى جانب التناص الأسطوري الاغريقي والفرعوني والبابلي، هناك التناص الديني المسيحي والإسلامي، وهناك التناص اليهودي التوراتي في نصوص الأناشيد التي تحيل في بنيتها الدلالية على نشيد الأناشيد، ومن التناصات الاسلامية هناك التناص القرآني، وتناص القناع الذي يستدير فيه قناع احدى الشخصيات الدينية كشخصية الامام علي وحكاياته مع المشركين وفي هذا التناص تكون شخصية القناع هي التي تتكلم:

أنا علي سريرك والمشركون وراء الباب ومعهم لوح
القدر

أغمض، وأسمع ضجة الدم
الضياء مبلأ وجهي، وأنفاسي تؤلمني. (ص ١٢٢)
ويظهر التناص القرآني في نص آخر تكون فيه حركة الخطاب موجبة من الراوي الى المرأة:

أنا بستان حياثك، فلاح جسدك المخلج، وأنت حرثي
بسكتي التي حزت الأرض، وفُتحت القدم أفتح الجرح
وأسرق النار

حرثي
ولبوس
كتابي الذي كتبتُ

والوردة التي هي صمك راعفا في كتابي. (ص ١٦٣)
ويشكل الشعر لا سيما الغربي منه احدى المرجعيات النصية التي تحل نصوصه بها، وقد بدا واضحا تأثر الشاعر بخصوص ت. س. إليوت واستعادته لمناهات وعوالم الأسطورة الإغريقية، بينما يظهر تناصه مع الشاعر الاسباني لوركا في قصائده التي استوحاها من أغاني الفجر، وفي احدى النصوص يشير الشاعر صراحة الى السطر الأول أو جملة الاختراع في النص والمأخوذة من نص سابق للشاعر لوركا.

ان التناص في هذه التجربة يمتد من الموضوع الى الشكل وبعض التقنيات الفنية كاستعادة صورة العوالم الأسطورية عند الاغريق والمشهدية في المسرح

الإغريقي، بالإضافة إلى المشهيدة السينمائية واستخدام الحوار والمنولوج والسرد والوصف.

ملامح أسلوبية/ بنية النص الشعرية،

يحمل النص الشعري في هذه التجربة ملامحه الخاصة على مستوى بنية النص الشعرية، وهي ملامح سنحاول التوقف عندها على الرغم من صعوبة عزل هذه السمات المترابطة والمتداخلة في نسج بنية هذا النص والناطقة من داخل حقل الرؤية الفنية والجمالية التي تحكم هذه التجربة وتعكس أيقاع وتوتر حركة النفس والشعور والحالة الشعرية في تناغمها مع مضمون الرؤية الفكرية، وتواشجها معها. ويأتي في مقدمة هذه السمات التكرار بأنواعه الثلاثة: تكرار الاستهلال الذي يأتي في مطلع النص الشعري أو في بداية كل مقطع، والتكرار العباري الذي يأتي في صلب النص، وتكرار بنية أو تكرار حرف، ويعكس الحاح الشاعر على الاستخدام المكثف لأشكال التكرار الثلاثة الأهداف النصية والاقناعية التي يحققها هذا التكرار، حيث يخدم ذلك غنائية النص وبنية الإيقاعية

يهدف التكرار لإبراز قيم شعرية معينة، كما يعبر عن إلحاح على جانب محدد في العبارة بهدف تأكيد حضور الموضوع في ذهن المتلقي، وخلق بنية إيقاعية ويتوزع التكرار على تكرار حروف الجر أو الظروف وأشباه الجمل والجملة الاسمية أو الجملة الفعلية، والتقديم والتأخير، وفي نصوص الشاعر من النادر أن نجد نصاً واحداً، يخلو من نوع من أنواع التكرار، إن لم نقل أنه يتضمن أنواع التكرار الثلاثة، ويأتي هذا الاستخدام المكثف متفقاً مع البنية الغنائية، يقول الشاعر:

حالما أنهض، حالما تعودين من المكتبة

حالما أنسى من كنت

بالأمس

وأول أمس

ومن أكون غداً... (ص ٩٩)

ويقول في قصيدة - جهة الكلمات:

في قبض اليقظة، في سمتها، في الفؤاد الراكض، في الحقف لما يلعب في الأسر، في انكسار الألق، في تغلق الصدفة وهيام الغريق

في حسرة اللؤلؤة

أحبك

أيتها الكلمات. (ص ٢٣٤)

ويبلغ الاستخدام المكثف لتكرار الاستهلاك أوجه في قصيدة تنوعية من أجل طفل، إذ يأتي فعل الطلب/ تم/ تكرار استهلال، وقافية في نهاية الجملة أيضاً ما يدل على التنوع في استخدام التكرار إضافة إلى أنه يأتي تكرار لازمه أيضاً في نهاية كل مقطع، ففي تكرار الاستهلال يأتي استخدام هذا الفعل أكثر من أربعين مرة وفي تكرار القافية ست مرات، أما تكرار لازمة لجملة تم يا حبيبي فيأتي سبع مرات. ويستخدم الشاعر التكرار العباري لحرف النصب أن في قصيدة أنشودة السائر في الليل ثلاث عشرة مرة، وتكرار حرف الفاء سبع عشرة مرة.

والى جانب الاستخدام المكثف للتكرار، هناك الاستخدام المتواتر للمعينات الزمانية ممثلة بالمعين الزماني الدال على زمن الحاضر/ الآن/ والمكانية ممثلة باسمي الإشارة هنا للمكان القريب، وهناك للمكان المتوسط (هنا في المحل الذي لا احتاج/ الآن هنا وفي كل مرة/ والآن أقف وأنظر.../ فلأنزل هنا.. فلأنزل الآن.../ هنا اقتتل الليل/ هنا وفي كل مكان/ لم تعد هناك غرف... لم تعد هناك أسرة.../ هنا مشى انكيدو/ هنا احتسرت كثف جلجامش/ هنا أمسكا الصيحة/ هنا تخطف البرق... الآن وأنت تكسر باب بيتي/ كنت هناك في تمام... ويهدف استخدام هذه المعينات على المستوى الزماني لاضفاء نوع من الحرارة والحيوية والحركة على المشهد الشعري وكأنه يتحرك أمامنا، وعلى المستوى المكاني للايهاء بالمكان القريب للفعل والصورة الشعرية وكأنها تدل على هنا والآن الذي نقف ونعيش فيه وتفاعل مع المشهد والحالة الشعرية، أما هناك فيدفع بالخيال إلى توليد وتخيل الصورة أو الحالة التي يجري التجميع عندها ما يجعل حركة النص أو المشهد أو الصورة تتوزع في تشكيلها وحركتها بين مكانين أو زمنين، حيث يأتي الفعل بصيغة الماضي والمضارع ليؤكد ذلك

تتعدد ضمائر المتكلم في القصائد، وإن كان ضمير المفرد المتكلم أو الراوي هو الضمير المهيمن مما يضفي حميمية على علاقة المرسل بالمرسل، لكن حركة الخطاب الموجهة نحو الضمير المخاطب تتنوع، وقد تنقسم أنا المتكلم في لعبة القناع على ذاتها فيغدو

الخطاب من أنا المتكلم الى الذات الأخرى، في حين ان هذه الذات هي الأنا الأخرى للذات التي تتكلم في الخطاب ومن خلال الاستخدام المكثف لصيغة السؤال التي لا يكاد يخلو منها نص واحد تغدو القصيدة بحثاً عن اجابات معلقة لأسئلة الذات والأخر في اشتباكهما لا سيما على مستوى التجربة الوجودية، وبذلك يتحرر النص من تلك اليقينية ومن كونه اجابة على أسئلة الذات والحياة والوجود، وتفتح هذه الصيغة اسئلة القلق والحيرة والشك على مداها تعبيراً عن قلق الذات الوجودي المستحكم، وعن لوعتها وتوترها وعذاباتها روحها وهي تواجه شرطها بروح عازية وقلب مطعون بالمسافة وسؤال الحيرة (أي شخص هذا، أي شخص عرفت؟/ من أنا الآن بعد ساعتين في أرو...)/ من كنت في الأمس، من كنت في صور الليلة/ لمن هذه السلام من الكلمات... متى بدأت حياتي؟ متى اتهمت ما بدأت؟/ أخرج في عراء والقمر يضرب الأرض العالقية).

يتحول اللون في نصوص الشاعر الى دال يؤدي دلالة أخرى ذات صبغة وجدانية، وفي أحيان أخرى لا يمكن قراءة هذه الدلالة بمعزل عن فاعلة المخيلة الشعرية ودورها في بناء الاستعارة الجديدة، التي تلغي العلاقات المنطقية بين الأشياء، وتقيم علاقات جديدة بين أشياء غريبة، تنجم في بعضها عن تداخل الحواس كأن تضفي صفة الصوت على حاسة الرؤية، أو نجعل الظلمة والسواد صفة للنور والضوء، ولعل هذا التضاد أو التداخل في بنية الاستعارة يكشف عن دور المخيلة في خلق صور جديدة تولد الغرابة والدهشة عند المتلقي، وهذه الصفة الجديدة للاستعارة تقوم على الانزياح في الصفات، لا سيما بين الصفة والموصوف (ملاك اسود وجناحان يرتاقان/ان/ صولتك حبيبات الضوء على السمرة/ حبك الورقة خضراء وقوية.../ حبوب الأشجار/ في دهب النور.../ القمر والموت جنديان أخضران...)

ان بنية الاستعارة القائمة على التضييق وبث الحياة والحركة في الجمادات والأشياء تسهم في نقل هذه الأشياء من طابعها المجرد الى المصسوس، وتجعلها تولد دلالاتها الموحية، التي تعبر عن فاعلية التخيل وأنسنة الأشياء من خلال إضفاء

الصفات الانسانية عليها (الثلج يلهب صورتي، والثلج ينهض كي يرى من درفة الشباك/ والكلمات تنهض من طفولة نفسها وتموت/ ونفر الهواء خانقا/ كانت الأزهار تقصّ والضوء يفكك المشي بسلام/ من يمشي هناك سأل الظل/ أسمع انفاقي تستحلف أن لا ينقل/ هذا المضجع من هنا/ كان حزيران فتى ماهراً يسبح...).

ومن المظاهر الأسلوبية الحشد التراتبي أو استطراد التقادعي (سأحب هؤلاء/ أحب دمي المسفوك في السادسة/ كأس الحليب المسمومة/ وزهرة الندم في أعالي النهار... القلال الصغيرة تنتظر/ السفوح تنحدر وهي تتلف/ الأرانب في الجحور تنست وتهرع/ الغابة تلتف/ والأوراق تغيب بك/ تذكر الخصام/ تذكر الجروح الصغيرة/ في الأكماس، التوسل، البحث عن ماء الغتسال طفيف/ شبق الخوف/ الرهبة النكران، الفزع، الشفقة، الحب، الحب). يستخدم الشاعر صيغ المبالغة فعال وفعل بشكل لافت، وإذا كانت جملة الاستهلال في نصوص الديوان تتميز بكونها أما جملة اسمية ذات طابع وصفي، أو شبه جملة، أو جملة استفهام أو تمن فإن ما يميز الجملة الشعرية هو اقتصادها اللغوي الواضح ما يجعلها تنقسم برشاققتها، اضافة الى ان ذلك يخلق إيقاعاً سريعاً، كذلك تبدو السردية واضحة في أغلب هذه النصوص، إلا أن الشاعر يلجأ الى التلون في صيغ الخطاب فيستخدم المنولوج الذاتي والحوار والوصف الى جانب السرد وتقنية الحلم، وهذا ما يجعل بنية النص اللغوية والنحوية وسماته الأسلوبية تتنوع وتتداخل بحيث يحمل كل نص هويته، وان كان واضحاً ان هناك نصوصاً تعد مشروعاً لنص جديد، حيث يدل ذلك على التعلق النصي للتجربة الشعرية مع ذاتها ويعكس قلق الكتابة، وتناسلها من داخل التجربة التي تبدو أنها مفتوحة على البحث والتجريب، ولكن ليس بمعزل عن كثافتها الحسية والوجدانية وعن قلق الذات ولوعة حضورها في الغياب، وأسئلة الحياة المفتوحة على كينونة الذات في ذهولها وانخفافها وانقسامها على ذاتها وهي توزع وجودها على حياتها الأشبه بجرح في صخرة.

أصوات البكاء. كان الناس يخربجون من بيوتهم،
ينحنون كي يلتقطوا دموعهم، ويركضون). وأم حسن
هي القابلة التي جاءت من الكويكات إلى المخيم، وهي
الذاكرة والراوية والشاهد ومعهما يبني إلياس خوري
الرواية على شخصيتين: الأولى الفدائي يونس الأسدي
من قرية الزيتون والثانية د. خليل أو الجيل الأصغر
وتنطلق الأحداث وتعود من خلالهما وهما في
مستشفى الجليل، الأول أصيب بالكوما. انفجار في
الدماغ نتج عنه عطب دائم والثاني مصاب بانفجار في
الذاكرة من العجز والإحباط يحاولان ترتيب الزمن
واكتشاف الوطن، غاب الأول عن وعيه بعد نضال دام
نصف قرن تقريبا، وانفجر وعي الآخر ولا يملك
السيطرة عليه، يحاول إبعاد الموت عن مثله الأعلى
(يونس) ولا يصدق أنه سيموت بعد أن أكد الطبيب ذلك
وأوصى بإعداد الجنازة، يقيم معه ويحكي معه وله
ويقول: (هكذا نؤلف حكايتنا ولا نترك منفذا يدخل منه
الموت) فالسرد ضد الموت والكلام لاستمرار الحياة،
وفي هذه الغرفة تتداعى الصور وتهجم مئات الصور
والحكايات على مدى نصف قرن للوطن المفقود...
لتتداعى الصور بين صاحب الوعي المفقود وصاحب
الوعي الذي انفجر فالحكايات تمنع الموت والحكايات
صور. يقول خليل ليونس : (أرجوك سوف أذهب إلى
بيتك الآن وأجلب الصور وأعلقها على حيطان هذه
الغرفة، نترك لوحة اسم الجلالة بالخط الكوفي في
الوسط، ونوزع صوركم حولها، صوركم حول الاسم،
وأنتم حول يونس، أجلب الصور ونخبر الحكاية كلها
سوف تكون الحكاية مختلفة، سوف تغير كل شيء.
أعلق كل الصور وتعيش بين الصور، أنزل صورة عن
الحائط وأعطيك إياها فتروي حكاية، ثم أنزل صورة

عالم من الصور والرموز والأشياء
الصغيرة والحكايات البسيطة.
اجتمعت لتصنع وطناً، تجسده
وتحكيه بل وتحفظه حين تحولت إلى
دموع وضحكات وبعض أفراح
صغيرة وأحزان دائمة، ما هي سوى
أشياء وصور تجسد الماضي
والمستقبل في حاضر مؤلم، فمن
خلال قصة حب نهيلة ويونس يحكي
إلياس خوري فلسطين، يجسدها من
خلال البشر وتفاصيلهم الصغيرة،
حيث خلج التاريخ قبعته الأكاديمية
وركض بين البيوت ينحني ويلتقط
الدموع والضحكات ليكتب عن
الخوف والقلق والمشاعر الإنسانية
ويهرب من الممارك الحربية وخطب
الساسة العقيمة، بل وفي أحيان
كثيرة يقطف عنقايد الزيتون ويرقص
في الأعراس، يحكي تاريخ الأحيار
والبيوت ويصنع حيوات خاصة لإناء
من الفخار أو مخدة من الريش،
فالأشياء جزء لا يتجزأ من الحياة،
ولها حكاياتها كما للإنسان أيضاً في
ملحمة باب الشمس. ليتجسد الزمن
على هيئة مجموعة صور تتداعى بين
الموت والحياة.

حيث تبدأ الرواية بالموت :

(ماتت أم حسن. رأيت الناس
يتراكمون في أزقة المخيم، وسمعت

* شاعر من مصر

أخرى، وتأتي حكاية جديدة وتتوالى الحكايات. هكذا نؤلف حكاياتنا من الأول ولا نترك أي منفذ يدخل منه الموت).

فالحكايات تمنع الموت والحكايات صور.. ليجتثني الزمن في هذه الغرفة بين الصور والحكايات، فمن الذي فقد وعيه يونس أم فلسطين، ومن الذي أصيب بانفجار في الذاكرة خليل أم هذا الجيل، منات الحكايات تنطلق من هذه الغرف ولا تراعي الترتيب الزمني وكيف يحدث هذا وكلاهما خليل ويونس أصاب العطب وعيهما، وإن كانت الأحداث تقع بين عام ١٩٤٣ و عام ١٩٩٤، فلم يعد مفهوم التاريخ كما نعرفه ذا أهمية والحكايات والصور تتكرر وتتأرجح بين الواقعي والمتخيل، ليجتث خليل على يونس الجثة التي لا تتحرك، فهو لا يؤمن أنه جثة.. أو في طريقه للموت فهو يحاوره على مدى خمسمائة صفحة عن حكاية وطن في نصف قرن ويقول له :

لم أعد معنياً بالتاريخ، حكايتك معي يا سيدي ليست محاولة لاستعادة التاريخ، أريد أن أفهم لماذا نحن هنا كسجينين في هذا المستشفى، أريد أن أفهم لماذا لم أستطع التحرر منك ومن ذاكرتي. لقد أصبحت رئيساً للمرضيين وعدت إلى الوظيفة التي أستحقها، والآن المستشفى لم يعد مستشفى، بل تحول إلى أقل من مستوصف، أم لأنني رأيت فيك صورة موتى فاندفعت إلى الموت أحاوره.

وخليل يرى في يونس صورة موته وحياته، ولا يستطيع أن يصدق أن هذا البطل صار جثة، وخليل نفسه ماذا يكون؟ نصف طبيب ونصف فدائي ونصف خائف ونصف سعيد وهو يسأل يونس وكأنه يكلم نفسه والعكس من خلال منات الحكايات والصور في حوار بين الحياة والموت، وقيل أن أشاهد الفيلم تساءلت كيف يمكن تجسيد منات الحكايات في أربع ساعات، وكما جاءت الرواية علامة بارزة في تاريخ الرواية العربية وفي التاريخ الفلسطيني، جاء الفيلم توثيقاً درامياً للملحمة الفلسطينية وحداً هو الأكبر في تاريخ السينما العربية، ولندخل إلى الفيلم الذي

كتب له السيناريو المؤلف والمخرج ومعهما محمد سويد ليجسد هذه الحكايات ويبعث الروح في منات الشخصيات، لتحمل الصورة أبعد من الحركة.. تجسد الفعل والإحساس والعاطفة، ويبدأ الفيلم ويونس يصعد الدرج إلى أم حسن التي عادت إلى الجليل ومعهما فرع يرتقال من فلسطين وتلقط كاميرا سمير بهزان يرتقال.. close up وتبدأ مذبحة البرتقال، يأكل الجميع ويونس يرفض الاحتفاظ به ويقول لخليل الذي أراد أن يحتفظ به كذكرى من الوطن: كان يجب أن تأكله فالوطن يجب أن نأكله لا نتركه يأكلنا، يجب أن نأكل يرتقال فلسطين ونأكل الجليل، ثم تبدأ مرحلة ضياع فلسطين وقصة عشق نهيلة ويونس.. لتختلط الحكايات ويتشابك الزمن.

حاول السيناريو مراعاة الترتيب الزمني من خلال جزئين (العودة والرحيل) فمن مذبحة البرتقال إلى شقاء ٩٤ في مخيم شاتيلا والأمطار تنهمر على بيروت وفي ثلاث لقطات سريعة لخليل وشمس يمارسان الحب، ثم شمس تقتل سامح أبو دياب وما زالت الأمطار تتساقط، ثم يونس ملقى على الأرض في المستشفى والطبيب يوصي بإعداد الجنازة، واللقطات الثلاث ذات دلالة قوية وهي ثلاثة محاور سوف تشارك في البناء العميق للسيناريو (شاتلاويروت / شمس وخليل / يونس عراب هذه الرواية) وحين يبدأ السرد تعود كاميرا سمير بهزان إلى الوراء نصف قرن تعبر من بيروت إلى الجليل في عام ١٩٤٣ ليهبداً الحكى ولا تنسى في طريقها أشجار الزيتون أسطورة فلسطين قبل أن تلتقط البشر.. وتبدأ بالشيع الأعمى إبراهيم الأسدي لتحكي قصة زواج يونس ونهيلة وتجسد تفاصيل الحياة اليومية لهذه الأسرة في البيت والحقل، ويشعر المشاهد أنه يشاهد ذاكرة هذا الشعب وأن هذه الصور هي الذاكرة ولم يعد الـ Flash back مجرد الالتفات إلى الماضي، بل لوحات وصفية بصرية وصوتية.. وتحول السرد القصصي بين خليل ويونس في غرفة مستشفى الجليل إلى أفعال غير مترابطة داخل الزمن تحاول أن تستثمر الزمن/ الماضي الميت في أفعال مدهشة

ومؤلمة.. وبعد أن يعيش المشاهد أدق تفاصيل الحياة في قرية الزيتون، وأنا لم أعش فقط بل قفزت من مقعدى إلى الجليل، ليبدأ اليهود في تدمير قرية عين الزيتون وإحراقها ومشاهد التهجير ولبجاً المخرج إلى اللقطات التي تجسد التفاصيل، وكأن الكاميرا تحاول حل رموز الواقع وإبراز دور الأشياء والعلاقات فهي ليست فقط تلتقط وتسجل، ليتأكد إبراز دور هذه الأشياء وقيمتها في الواقع، وكما كان للأشياء دور القوة الفاعلة درامياً في الرواية فهي ليست فقط تحرك الأحداث بل أيضاً المشاعر والعلاقات، فالبرتقال والزيتون وإناء الفخار وبيت أم حسن والمخيم ومصحف الشيخ إبراهيم الأسدي والشجرة الرومية جزء لا يتجزأ من البناء الأساسي للرواية، فما تبقى لهؤلاء بعد أن فقدوا وطنهم فقط أشياء وصور أشياء لها حكايات، وقد أبرز يسري نصرالله هذه العلاقات على مستوى الصورة السينمائية التي تجسد استثمار الأبطال للأشياء استثماراً بصرياً، فثمة علاقة عميقة بصرية بينهم وبين هذه الأشياء التي يمتلكون حياة بصرية لها، وهم في حقول الزيتون ليسوا فقط ينظرون إليها بل يتحدون معها، وفي نكبة ٤٨ يدخل يونس إلى بيته الذي احترق وتم تدميره ليحفر على ذراعه هذا التاريخ، وتتجول الكاميرا مع عينيه في البيت ليس فقط لكي تصف وتتأمل ويتحسر هو بل التهمت عيناه الجدران المهذمة والأثاث المحترق ليظل بداخله إلى الأبد، وهذه الرؤية تليق بيونس الذي أكد فيما بعد أنه ليس فقط سيأكل البرتقال فلسطين بل وفلسطين نفسها، فلا بد أن يؤكل الوطن حتى يحتفظ به داخله، والعديد من الأمثلة التي تجسد هذه العلاقة العميقة بين أبطال الرواية/ الفيلم والأشياء وكأن هؤلاء حين تم تهجيرهم حملوا حيواناتهم وبيوتهم وأشياءهم على أكتافهم، بل وبدخلهم، ففي بداية الجزء الثاني (العودة) تعود أم حسن لزيارة بيتها في الجليل وهي تتأمل إناء الفخار وحين تطلب منها اليهودية أن تأخذ معها ترفض فهو يعيش في بيته، فالأشياء ليست سوى المرجع والواقع يتكلم ويحدث أيضاً من

خلال هذه الصور.

وفي مشاهد المجاميع وهي تغادر فلسطين تحت وإبل من الرصاص ومطاردة اليهود يلجأ المخرج إلى اللقطات الطويلة الحافلة بالتفاصيل والأحداث لتعمل الصورة أبعد من الحركة / وتجسد الإحساس والفعل والعاطفة / وربما رد الفعل المؤلم لهذه المشاهد ليس فقط من أجل قسوتها بل أيضاً من خلال اللقطات الطويلة التي جعلت هذه المشاهد تتوحد مع الأحداث والأبطال... لينتهي الجزء الأول ونهيلة تعلن أمام الجميع في قرية دير الأسد أنها زوجة المناضل يونس الأسدي وأن هؤلاء أولاده وسط الزغاريد والفرحة، بعد أن أعتقلها اليهود في محاولة لمعرفة أين زوجها يونس، وفي مشهد من أجمل مشاهد الفيلم حين يسأل المحقق نهيلة كيف أنها حبلى ولا تقابل زوجها ولا تعرف أين هو، لتصمت قليلاً وتصرخ في وجهه: أنا شرموطة.....

حاول السيناريو مراعاة الترتيب الزمني أو الإيضاح متخلياً عن تيار الوعي في الرواية الذي يناسب غبوية يونس وإنفجار ذاكرة خليل ولكن في الفيلم انفجرت ذاكرة الصور... فنحن لانحمل ذاكرة بقدر مانتحرك نحن داخل ذاكرة وجودنا، فبين الواقعي والمتخيل، بين الحاضر والماضي جسدت الصورة في الجزء الأول (الرحيل) الخاص والعام بين تفاصيل البشر وحياتهم مع قراءة سياسية في رؤية فنية غير مباشرة، فربما تكون لشخصية الملازم مهدي الذي أطلق على نفسه الملازم مهدي الدجاج أحد قادة القوات العربية في حرب ٤٨ وانتحاره بعد تأكده من فشل هذه القوات وانسحابها دلالة عميقة على الوضع العربي وحال قواته في ذلك الوقت. ولنتأمل هذه الحكاية من خلال مجموعة من الصور، حين حمل أهالي قرية عين الزيتون الدجاج وصعدوا إلى موقع كتيبة الملازم مهدي يقودهم يونس كان مهدي في ملابس رثة شائراً محبطاً وأمرهم بالعودة بقفص الدجاج وظل يضحك بجنون.. سوف يذكرني التاريخ أنا والدجاج، فالصورة هنا تستهدف الواقع لحل

رموزه، فحين نعود إلى المشهد السابق وكيف جمع هؤلاء الدجاج من أهالي المقيم ويونس يصرخ في وجه إحداهن (وطن بلا دجاج أفضل من دجاج بلا وطن)، والمشهد الساخر الذي أعاد فيه اليهود الأوعي بعد ترتيبها وتصنيفها حسب اللون، وفي غمرة هذه السخرية يطلق مهدي الدجاج الرصاص على نفسه ويتحجر، فالصورة ليست نسخة من الواقع ولكنها محاولة لرصد هذا الواقع وإبراز دور الأشياء من خلال حكمة الصورة.

وكما بدأ الجزء الأول في شاتيللا مع شتاء وأمطار ١٩٩٤، يبدأ الجزء الثاني في صيف ١٩٩٤ في شاتيللا أيضا ولكن مع مظاهرات اللاجئين حول أوسلو حيث اختلفت الصورة ولم تعد الكاميرا إلى الوراء فما زال خليل يدرّب ذاكرته ويحاول إبعاد الموت عن يونس بالكلام والقصص، وتعلق أم حسن (نادرة عمران) على ضجيج المظاهرات وتهاين الشعارات قائلة: أي شجرة من مؤخرة الخنزير بركة.. ويتخلّى نصرالله قليلاً عن الترتيب الزمني ومن أوسلو يعود إلى مشاهد طرد منظمة التحرير الفلسطينية من بيروت ١٩٨٢ وبينهما مشهد اغتيال شمس وفي الخلفية موسيقى مارسيل خليفة وكلها لقطات طويلة تستهدف الواقع وتجسد علاقاته الواهية وتعمق في الجزء الثاني فكرة الزمن والصورة وما تطرحة الحكايات وتجسده الصور حيث يتزامن الماضي والحاضر والمستقبل، وحسب «الز روب غريب» (ليس هناك تعاقب للأزمنة التي تمضي بل أن هناك تزامناً لحاضر ماضٍ وحاضر حاضر ولحاضر مستقبل وهذا ما يجعل الزمن رهيباً وغير قابل للتفسير) وحين تجتمع هذه الأزمنة في رأس خليل انفجرت ذاكرته وراح الماضي والحاضر والمستقبل كل منهم يستعيد الآخر ويناقضه ويمحوه، فقط صورة زمن قوية، ويسأل خليل يونس بعد أن زار بيته.. (عالم من الصور، عالم غريب، لا أعرف كيف أستطعت النوم داخله كل هذا العمر؟ صرت وكأنني أصبح مع الصور في الظلام اقتربت منهم واحداً واحداً واكتشفت عالمك السحري، عالم من الصور المعلقة على

حبال الذاكرة، كانت الصور وكأنها تتحرك وسمعت أصواتاً خافتة تخرج من الحيطان وخفت.. من أين لك هذه الصور؟ هل كنت تذهب حين تذهب من أجل نهيلة أم من أجل الصور؟)

وأنا سألت نفسي أيضاً كان يونس يذهب من أجل من؟ ربما كان يذهب من أجل صناعة الصور، حتى أصبحت باب الشمس مقبرة للصور وكل صورة هي صورة لزمن حقيقي لا صورة متحركة على الشاشة أو من قبل سرد حكايتي في قصة، فحين قاربت نهيلة على الموت أوصت الأحفاد أن يحملوا الأغراض من مغارة باب الشمس وأوصت بإغلاقها بالحجارة وكان المشهد الأخير في الضلعم، وتم إغلاقها على الزمن والصور التي صنعتها مع يونس هناك. ونهيلة نفسها مجموعة من الصور لامرأة واحدة، فهناك نهيلة الأولى زوجة يونس الصغيرة التي لم يعرفها لأنه كان في الجبال مع المجاهدين، والثانية المرأة الجميلة التي ولدت في مغارة باب الشمس وهي «تدسس» العنب وتتزوج زوجها من جديد والثالثة أم إبراهيم الذي مات، والرابعة أم نور التي القصق بها يونس في المغارة وصار يدعوها أم النور، والخامسة بطة المأتم التي خرجت من السجن لتعلن موت زوجها، والسادسة أم كل هؤلاء الذين يملأون ساحة دير الأسد، والسابعة امرأة وحيدة فقيرة نهيلة التي تعبت من التعب. هكذا يصفها ويراه يونس مجموعة من الصور في امرأة واحدة صورة لكل زمن، وهي تشعر أنها تعيش في مكان ليس حقيقياً وتصنع صوراً مختلفة ليونس، آخرها إيليا والاسم لا يخلو من دلالة فهو النبي الذي اختطفته عربة ذهبية وصعدت به إلى السماء فهر لم يمت أبداً، ويونس لم يصعد إلى السماء ولكنه صنع حياة من الصور قادرة على البقاء، وفي الوقت الذي يلغظ فيه يونس أنفاسه الأخيرة في مستشفى الجليل بعد أن انتهى السرد ونضب معين الصور، تستوقف سيدة خليل في الطريق وتسأل عن إيليا فهي تحمل له خطاباً من زوجته، وخليل لا يعرف إيليا ولا يوجد إنسان بهذا الاسم في المقيم وتذهب معه إلى بيته

وتصر على البقاء حتى الصباح في مشهد يبدو حلاًماً يستعير أجواء التوراة، حيث ترتب الغريبة البيت وتطعم صاحبها سمكاً وتمارس معه الحب ثم تتلاشى في الصباح، بعد أن تترك له الخطاب، وفي المستشفى يكون يونس قد مات فهذه آخر الصور، ربما يفهم خليل حكمة الصور التي هي بديل عن غياب البشر، وأيضاً ربما يفهم المشاهد والقارئ هذه الحكمة ودن شك نجاح الفيلم ومن قبل الرواية في تجسيد هذه الحكمة، ماتت نهيلة ومات يونس وضاعت فلسطين، ولكن هناك عشرات الأحفاد علي اسم نهيلة ويونس صور صغيرة سوف تكبر وتبعث من جديد.

لن يستطيع السيناريو على الرغم من مشاركة مؤلف الرواية في كتابته أن يغطي كل الأحداث ونجح دون شك في تقديم قراءة بصرية للأحداث والشخصيات ولكنني افقدت بشكل ربما شعري نهيلة القائمة، تلك المرأة التي اشتعل رأسها بياضاً والتي تحمل سلة صغيرة، تضع فيها الزهور إلى جانب وريقات صغيرة تكتب عليها أسماء الذين تحبهم. تبرز الأزهار بالأسماء، وتهدد أحفادها وحفيداتها، بأنها ستضع علامة سوداء إلى جانب من يعذّبها.

افتقدت هذه الصورة على الشاشة واكتفى الفيلم بصورة أخيرة لنهيلة وهي تبعد وتتلاشى في مغارة باب الشمس، ربما حاول الفيلم أن يترك مساحة للتخيل،

ونأتى إلى فريق الممثلين، فكانت فكرة الاختيار جريئة وذكية من يسرى نصرالله، حيث لم يلجأ إلى النجوم والمشاهير في الوسط السينمائي العربي بل إلى مجموعة حقيقية وصداقة معظمهم من محترفي المسرح، محتسب عارف (الشيخ إبراهيم الأسدي) الأعمى الذي امتنع عن استعمال الماء ولجأ إلى التراب يتوضأ ويتجمّع به فقد فسدت المياه كما يعتقد، هو والد يونس الأسدي ومعلم نهيلة زوجته فقد علمها القراءة والكتابة والشعر وحفظ القرآن، حين شاهدته على الشاشة نسيت محتسب الذي أعرفه من فرقة الفوانيس المسرحية في الأردن وتوجدت مع الشيخ الأعمى الذي جسد مأساة الجيل الأول من الشعب

الفلسطيني وكان بطلاً حقيقياً للجزء الأول، أما الرواية أو المشاهد الحقيقي على هذه الأحداث أم حسن (نادرة عمران) أيضاً ممثلة مسرحية قديرية استطاعت تجسيد دور القابلة التي جاءت من الكويكات وتحفظ في ذاكرتها الماضي والحاضر والمستقبل، لم تفارقها العصا أو السجارة مما أضفى عليها طابعاً أسطورياً بالإضافة إلى حديثها والسخرية السوداء التي اعتمدتها أسلوب الأداء، وكانت في إقامتها مع يونس فاقد الذاكرة وخليول في مستشفى الجليل تشبه العراف الاغريقي تيريزياس الذي عانى وتآلم من كل المأسى وما زال يتآلم مما سوف يحدث في المستقبل، وممثلة مسرحية أخرى هي حنان الحاج على في دور زينب الممرضة العرجاء في مستشفى الجليل، أما عراب هذه الرواية (عروة نيرابية) إبراهيم الأسدي في دورين، المريض فاقد الذاكرة في مستشفى الجليل صامتاً جثة هامدة وكان معبراً ومدمناً في أداء الصمت وتجسيد الموت بالإضافة إلى دور المناضل مع رفيقته نهيلة (ريم تركي) التي كانت براءتها وإحساسها الطفولي وراء نجاحها في هذا الدور، واستطاع (باسل خياط) أو الدكتور خليل اقناع المشاهد بأنه نصف مناضل ونصف طيب ونصف خائف..... وهذا ليس بالأمر اليسير، واستطاعت المجموعة أن تجعل المشاهد لا يشعر بالغربة مع اللهجة الفلسطينية والأداء الذي جسد قسوة المذابح وحياة اللاجئين بالإضافة إلى موسيقى تامر كروان التي جسدت العودة والرحيل وشعرت في أحيان كثيرة وخاصة في مشاد التهجير أن المهاجرين يهولون إلى هذه الموسيقى وتقاسي هي معهم، وأيضاً مراعاة هذه الموسيقى للفلكلور الفلسطيني والاستعانة بالقيمات الشعبية في الأعراس والمآسي، وهذا مافعلته ملابس ناهد نصرالله التي غطت نصف قرن هي زمن أحداث باب الشمس واستطاعت أن ترسم صورة دقيقة لهذه الملابس في مراحل مختلفة تم فيها مراعاة الزمن وتطور الأحداث لتقص هي أيضاً صورة للزمن من خلال ملابس الشعب الفلسطيني في الرحيل والعودة.

(ثلم في تفاحة طافية)

منذر مصري*

في المنام) إنه دوماً ينسي، إنه يتباهى فقط في مناماته. أو انتظروه قليلاً ريثما: (أبدل ملابسي فأكون منكم مجدداً) ليس فقط فريدة واختلاف شعر محمد دريوس، منذ أول قصائده، ما يفاجئ، بل أيضاً، تطور أدائه خلال السنين الأخيرة إلى ذلك المستوى الذي يستحق وصفه بالرفيع، ووصوله إلى قصيدة ذات حساسية لغوية ومزاجية شخصية، تكاد تخلو من كل ما تزدهم به قصيدة النثر الراحلة من عيوب مَعْمَة، مكتفية بعيوبها الخاصة فحسب.

اليوم، ورغم أن محمد دريوس بات يكتب الشعر ما يزيد عن خمس عشرة سنة، نشر خلالها عدداً كبيراً من قصائده في نوافذ المستقبل والملحق الثقافي للسفير اللبنانيين، وكذلك مجلة المدى العراقية التي تصدر من دمشق وجريدتي الاتحاد والبيان الإماراتيتين، كما كان ربما أصغر شاعر ضمن الجزء الأول والأخير من مختارات نوري الجراح لقصائد النثر العربية: (القصيدة). ورغم إعداد محمد ثلاث مخطوطات شعرية، كل واحدة منها كانت تكفي لتكريسه شاعراً مستوفياً العدة لتبوء أحد مقاعد الصف الأول بين شعراء جيل التسعينات أو الجيل الأول في ما بعد الألفية الثانية، وفي كل مجموعة من هذه المجموعات كان يحذف الكثير الكثير ويبقي القليل القليل من سابقتها. أقول رغم كل هذا الزمن وكل ما ذكرت لتوي ليس لمحمد دريوس مجموعة شعرية واحدة مطبوعة، علماً بأنه قد تقدم بكل من هذه المجموعات الثلاث لوزارة الثقافة السورية، الجهة الوحيدة في سوريا التي يتوقع منها تقدير هذا الشعر وطبعه، فتقوَّلت، حسب معرفتي، مخطوطتان منها بالرفض، المرة الأولى كما نقل لي محمد، أن الأستاذ الراحل أنطون مقدسي وليس سواء

رغم أنني من اعتاد أن يسأله الناس (من أين تأتي بمثل هذا الكلام؟) أجدني أسأل محمد دريوس ذات السؤال: (محمد، حقاً، من أين تأتي بمثل هذا الكلام؟). أنا الذي كبر وخبر كفاية، حتى صار لا يفاجئ أحدٌ أو شيء، فكيف بكلام! يفاجئني محمد دريوس في كل شيء! من أين يأتي هذا الفتى الغر (كنت مثلاً مغموراً من الأقاليم / جئت لأني رأيت مجيئي مناسباً) بكلمات وجمل مثل: (أن أكون في غارق أرض، وأسمح للإيام بالوصول قبلي) و (ثنية النهار) أو: (إن ضحكت أضحك وإن متُ أموت، ولا شيء مما كتبت قبلاً يسحرني بهذا القدر).

في شعر محمد دريوس نجد كيف أنه حقاً بلغة جديدة وتفكير جديد يتأتى لنا الحصول على قصائد جديدة ومعانٍ جديدة. فهذا ما يفعله، حين يقول: (أنهض لأرى، إن كنت نهضت مسرراً وتعثرت) و (هل أكثر من صورتي على الماء، أم أقل؟). وهو في كل هذا الافتعال، زاحماً شعره بما يلزم وما لا يلزم، يحرص على أن لا يدعي أي صفة أو يصبو لأي منقعة، معلناً تنصله من كل الأطماع: (أين رسالتي، إذا كنت أكتب على هذا النحو، دوماً، ثم أنسى) و: (خذي انتباهي، ليكون عندي ما أتباهى به، * شاعر من سوريا

قال له وهو يعيد مخطوطته: (شعرك لا بأس به ولكن نحن في الوزارة لا نطيع إلا الشعر العالي المستوى) وفي المرة الثانية نقل لي صديق من العاملين في وزارة الثقافة السورية بأن الشاعر الذي كلف بقراءة المخطوطة وإبداء حكمه عليها ورفضها، لم يجد ما يبرر به رفضه، سوى عدم تصديقه أن محمد هو من كتب هذه القصائد، معللاً بأنه لا بد يسطو على سطر من هذا الشاعر ومقطع من ذلك، التهمة التي وجهت لي ذات مرة من قبل أستاذ الشعر الحديث في جامعة دمشق، حيث، على حد قوله كان يشعر دائماً عندما يقرأ هذا الشعر وأمثاله بأنه قد قرأه سابقاً ولكن لا يذكر أين، ولكن هذه المرة اكتشف بأنني لطشت دون إحم ولا دستور قصيدة كاملة من شعر يوجين ايفتشكو الشاعر السوفيتي المعروف، نشرت في مجلة الهلال المصرية عندما كان عمري ١٢ سنة ولليوم لم يقع عليها نظري قط. أما وكيل النيابة العامة في قضية محمد فلم يجد أن هناك حاجة أن يبين أي سطر أو مقطع أو قصيدة يقصد، ومن أي شاعر على التحديد؟ غير أنه في النهاية تمت الموافقة أخيراً في الوزارة ذاتها على طبع النسخة رقم ٤ من باكورتها المتأخرة، بعد أن اشترطوا حذف عدد من قصائدها، لا أدري لم؟ وإبدال عناونها (خط صوت مفغش) لأنه عنوان لا يلائم مزاج الوزارة الرسمي، كما حدث حين استبدلوا عنوان مجموعة فراس سليمان (حزن مشبوه) بـ (رهيف) رغم أن المقدمة التي كنت قد كتبتها له ونشرت مع الكتاب تذكر العنوان في أكثر من موقع، ولكن كل هذا جيد، ما دام طبع المجموعة في أي جهة وبأية طريقة يتيح لمحمد أخيراً أن يخطو الخطوة الأولى الحاسمة التي خطاها أقرانه من الشعراء كنقيب عوض ب (طوقس حافية - ٢٠٠٣) وزهاد عبد الله صاحب: (قبل الحبر بقليل - ٢٠٠٠) للشاعر الشاب الآخر من ذات المدينة ومن ذات الجيل، والذي تعرفت عليه منذ ما يزيد عن عشر سنوات، عندما جاء مع محمد لزيارتي في مكتبتي (فكر وفن) التي أغلقتها عام ١٩٩٤، نتيجة أنها، صنعت لدى الجهات المعنية كمكان مشبوه أمنيّاً. وكان الاثنان، محمد وزهاد، ينويان إصدار مجموعة مشتركة بغلاف مقوى ويحجم ورق

كبير! عدلاً عنها للأسباب المعروفة ذاتها. عدم توفر الناشر وعدم توفر المال اللازم لديهما لطبعها على حسابهما الخاص، ثم أنه يقتضي الحصول على موافقة الجهات الرقابية الرسمية، وزارة الإعلام واتحاد الكتاب، من الوقت ما يؤدي إلى تغير في العلاقة وقتل الحماسة والدافع، وخاصة بالنسبة لشاعرين يكتبان في حمأة الدفعة الأولى من قصائدهما. أقول إن طباعة مجموعة شعرية أولى لمحمد، ليست باكورة على الإطلاق، هي الخطوة التي ستساعده أن ينجو من مصير شعراء، منهم من عرفتهم وهم قليلون، ومنهم بالتأكيد كثيرون لم يتح لي معرفتهم، كانوا يعدون بمستقبل رائع للشعر السوري، فكتبوا قصائد وأعدوا مجموعات شعرية صغيرة وكبيرة كان مصيرها كلها الأدرج ثم الاصفرار والنسيان. من عرفتهم، على سبيل المثال لا الحصر: مصطفى عنابلي وولص سركو وجميل حلي وبسام حسين وأخيراً وليس آخراً محمد خير علاء الدين، الذي خصه أدونيس بالجائزة الأولى لمعلق الثورة الثقافي في نهاية السبعينات، منوهاً بأن هناك فرقاً شاسعاً بين مستوى قصيدته (الجسم) الفائزة بالجائزة الأولى ومستوى القصيدتين الفائزتين بالجائزتين الثانية والثالثة؛ والذي كان يحرص دائماً على أن ينشر قصائده في مجلة (مواقف) مصرحاً: (إذا ما زال محمد خير يكتب شعراً في سوريا، فالشعر بسوريا بخير) وذلك نقلاً عن لقمان دبركي الذي استنكر أصامي أن يصدر عن أدونيس مثل هذا الكلام، لأن فيه إلغاء لجهد ونتاج شعراء كثيرين، لكنني استنكرت استنكاره، معتبراً أن كلاماً كهذا يجب أن يفهم على نحو آخر، أعظم وأبعد مما يوحي به مباشرة، لأنه صحيح إذا كانت ظروف الإبداع الشعري في سوريا، وهي ما نتكلم عنه الآن، توقف عن الكتابة شاعراً مثل محمد خير، فإن الشعر في سوريا لن يكون بخير. إذا فأنا أرى أنه حقاً الشعر بسوريا ليس بخير ما دام لتاريخه لم تصدر أي مجموعة شعرية لمحمد خير علاء الدين، وما أخافه أنه أبطل كتابة الشعر وغير الشعر نهائياً، كالبقية ممن ذكرت.

قلت أننا هذه المرة من يسأل محمد من أين يأتي بصوره ومفرداته، ولكنني حقيقة لا يهمني وإن كان يأخذ كلمة

أو جملة أعجبتني من هذه الرواية أو تلك القصيدة، فأنا،
 بوغي أو بدون وعي، عن سابق قصد أو بدون قصد،
 أفعل هذا والكثيرون من الشعراء ومن مختلف أنواع
 الكتابة يفعلونه أيضاً، فما نقرأه لا ريب أحد المصادر
 الأساسية لكتابتنا من أي نوع كانت هذه الكتابة.
 وعندي حول هذا الموضوع كلام كثير لا مجال الآن
 للخوض فيه. وقد قال لي محمد بنفسه يوماً ما أخذته
 بدوري وجملته عنواناً لقصيدة كتبها عنه في (دعوة
 عامة لشخص واحد): (إن كل ما يحصل لي هو في
 الكتب!) ما يهمني هو النتيجة، مستوى، قيمة، فريدة،
 القصيدة التي يقدمها لي بأية طريقة توصل إلى
 كتابتها، أذكر مرة وكان مثل هذا الحديث يدور أمام
 أختي مرام مصري، ولم تكن قرأت من شعر محمد سوى
 بعض القصائد التي أرسلها لها إلى فرنسا، أنها علقت
 بقولها: (أعتقد أنه أمر يحتاج لموهبة حقيقية أن تنتقي
 جملًا من هنا وهناك وتؤلف منها مثل تلك القصائد!)
 محمد دريوس مثله مثل أي شاعر يستحق الاسم، يأتي
 حقلقة من سلسلة، كجزء من حقبة، أقر بذلك أم لم يقر،
 يأتي كواحد من جيل سبقه جيلٌ ويلحق به جيلٌ سيلحق
 به جيلٌ. وهو إن لم يكن له أجداد شعريون يعترف بهم
 فإن له آباءً وأعماماً. لولا هذا لما ساعده شيء في أن
 يكون له موقع أو مكانة. قلت إن لم يكن له أجداد لأنني
 أعلم أن أقدم شاعر عربي اهتم له محمد هو أنسي الحاج!
 أما بقية نتاج الكوكبة الرواد، رفاق أنسي في مجلتي
 شعر وحوار (الحال، أبي شقرا، الصايغ، أدونيس،
 جبرا...) فقد اطلع عليه بإحساس مسبق بالفرض، دون
 أن يأخذ باعتباره أيًا من المبررات والظروف التي كانت
 تحكم في تجاربهم. من يبالي بهم محمد دريوس حقاً
 ويتبعهم بكل ذلك الحرص الذي أعرفه عنه جيداً، هم:
 أمجد ناصر ونوري الجراح وأنطوان أبو زيد ووديع
 سعانة وبسام حجار وعباس بيضون، وجميعهم
 لبنانيون، كما يمكن الملاحظة، ما عدا الاسمين الأول
 والثاني: أمجد ناصر الأردني ونوري الجراح السوري
 وهما الأشد أهمية بالنسبة له، دون أن أقل من شأن
 الآخرين الذين ذكرت والذين لم أذكر كسركون بولص
 وسيف الرحبي ويوسف بزي وحازم العظمة وغيرهم.

ما لا ينتبه له محمد هو أن هؤلاء أيضاً جاءوا ممن
 سبقهم، جميعهم جاؤوا في السياق، لا أحد خارج
 السياق، وإن بدا أحياناً أن الشاعر الحقيقي هو العكس،
 محطم السياق.
 لا يخفي محمد تولعه بمفردات معينة مثل: (خطف -
 نهض - أوهام - نهار - ندم - نوم) مع مشتقاتها،
 ومن تراكيب يفرضها أسلوب المخاطبة والحوار الذي
 يجري في قصائده كالأخبار والأمر والسؤال، بين (أنا)
 ضمير الوحيد المتكلم في القصائد كافة وبين أنت
 الضمير المخاطب المؤنث غالباً، وأحياناً أنت المخاطب
 الذكر، وأحياناً أخرى يكون هناك مخاطبون ولو
 محددين، هم ربما نحن أو القراء نستطيع القول وغير
 بصورة مبسطة! من هذه التراكيب استخدام الجمل
 الفعلية التي يخبر بها الضمير المتكلم الضمير
 المخاطب بما فعل أو يفعل وهي تبدأ بمثل: (أصعد - لا
 أريد لنظرتي - بلى .. وأحب أن أنسل - استسلم لأرى
 - أمر، فلا يروني إلا رجلاً في فم المغيب - أنهض
 ويربكني نهوضي ..) وكذلك الجمل الاسمية الإخبارية
 أيضاً، لأن الكم الأكبر في القصائد هو ما يضطر
 الضمير المتكلم لأن ينقله لمخاطبه من مشاهد وأحداث
 وأفكار: (الصورة تتكرر / والأفكار تنسرب خلف
 ظنوتها - الكلام أخذ من الصوف ما له وما عليه -
 اللاعبون يتقاسمون حصص الكلام - الهلال على
 الفصن يحرز من السهام المباغثة نصيبين - هوذا
 نهار نجاتي يعطف بين السنابل ..) ثم لا بد أن
 تستخدم صيغة الأمر أو الطلب في هكذا حوار، مثل:
 (قف برهة الخاطف وقف ساعة الإشفاق - اكسر
 نصلك وقف في الغيام - شد الأوقات - شدي إليك -
 اجرحني وقف في حد - لا تقلقي لأجلي - يا فتى عرج
 علي - سلمني للنوم، أرجوك ..) إلا أن الصفة الأغلب
 هي صيغة السؤال فهو يبدأ أغلب مطالع قصائده إن لم
 أقل كلها بتنويعات هذه الصيغة: (هل - أين - أنظنين
 - أقيم هنا - أنا - ماذا لو - من أأخذ بكلامي -
 مم أضاف إذ - بم أغراك وخدر اندراج ضحكك..)
 وكذلك بدايات ونهايات الكثير من المقاطع داخل
 القصائد. صيغة السؤال هذه التي تطفئ على بقية

الصياغات في مجمل نصوصه وتكاد لولا قدرة محمد على تنوعها وإغنائها وأحياناً عديدة إلغائها أن تشكل للقارئ صورة أحادية مبسطة عن آليات كتابته. أما ما يحتاج لبعض الجهد لملاحظته وما لا علاقة له بأسلوب الملاحظة والحوار هو استخدام التكرار، ليس فقط تكرار كلمة ما أو فعل أو نداء في بداية المقاطع والسطور كما الكثير من القصائد الجيدة والسبئية التي يكتبها الجميع، بل تكرار ذات الكلمة أو مشتقاتها في الجملة الواحدة أو في شطري جملة ما، وهو ما لا يحتاج لأي جهد لملاحظته في شعر نوري الجراح لكثرتة وإلى حد ما في شعر أمجد ناصر. مثل: (المشاعل تهمس لي ولا تهمس لأجلي - فف لأحرز قلبك وأحرز قلبي - يدي تدوخ، يدي تتحرف وتدوخ في الكتابة - ما لخيالي، أبيض يعدو بالهوى ويعود أبيض) - جئت لأنني رأيت مجيئي مناسباً - والعشب يصير لك ويصير للآخرين - يتهادى لاهياً كالصيف اللاهي - يجدون بي ما لا أجده في أحد - أنهضُ لأرى، إن كنت نهضت مراراً وتعثرت - كلما رأيت جانباً غمض واخفتى وغمضت واخفتيت - إن ضحكك أضحك وإن مت: أموت).

غير أن المرء لا يستطيع أن يعتبر صيفاً أسلوبية عامة أو خاصة كهذه التي ذكرت، أكثر من توصيفات لآليات شاعر ما في كتابة ما، ذلك أن التقييم يأتي من الطرق المبتكرة والنتائج التي تحققت من استخدام هذه الصيغ، والتي لا أنكر تأثيرها المؤكد والمتبادل على هذه النتائج كونها الأدوات التي بواسطتها تم الوصول إليها. ما أقصده هو النتائج النفعية، الفوائد على المستوى الجمالي، الصي والفكري، إن لم أشطع وأقول الفردي والجماعي، الإنساني والاجتماعي، التي يحصل عليها القارئ الملائم لهذا الشعر. قلت القارئ الملائم أو القارئ المناسب لأنه بات صحيحاً أن ما مضت إليه القصيدة العربية الجديدة من جهة وتدهور الحالة العامة لتلقي الشعر عند الناس، لأسباب شتى، قد صنع تلك الهوة الواسعة بين الطرفين، أقصد الشعر الجديد والجمهور. أتيت على ذكر هذه الملاحظة، رغم أنه لا مكان الآن للمتوسع ولو قليلاً بها، لأن شعر محمد

دريوس يكاد يكون، بكل ما يعمل عليه ولأجله، نخبوياً بامتياز، هذه حقيقة. وهنا أختتم بأنه ليس هناك مديح كافية لشاعر ولشعر كهذا، لأنني حقاً لم أشعر أنني قلت أو قرأت يوماً مديحاً كافٍ لشاعر أو لشعر أحببته؛ ولا أظنها مبالغة، إذا قلت لكم، ما شعرت به دائماً وأنا أقرأ قصائد محمد دريوس: (إن محمد دريوس أحد الشعراء القلائل الذين يقدمون الدليل على أن الشاعر حقيقة مؤكدة) رغم أن ما علمني إياه الشعر الذي أحبه وأصدقته هو: (أن الحقائق المؤكدة لا تحتاج لأدلة)

كل هذا ومجموعته بطلتها الأخيرة التي صار عنوانها (فلم في تفاعلة طافية) والتي بعد جهد جهيد وعمر طويل تم الموافقة على طباعتها في وزارة الثقافة السورية كما ذكرت، وهي الآن تصف على الدور في مطابع الوزارة منذ ما يقارب السنتين على أن تصدر قبل نهاية هذه السنة، ليست بين يدي. لدي المجموعات الثلاث السابقة التي تكلمت عنها، ولا ريب أن انتفاء أي قصيدة من أي منها سيحمل قدراً كبيراً من المأساة في أن تكون القصيدة محذوفة في المجموعة الأخيرة أو بالتاكيد معدلة. لذا فقد أشرت أن أختتم مقالتي هذه، بقصيدتين كنت قد كتبتهما مستخدماً سطوراً ومقاطع من قصائد محمد، وكأنهما قصيدتان كتبتهما معاً، كما فعلنا بتلك الرسالة إلى أصدقائنا اللبنانيين التي نشرت في ملحق النهار في الشهر الرابع أو الخامس من هذه السنة / ٢٠٠٥ / ووقعنا عليها باسمينا معاً كما هو الآن:

١- اسمي الغامض

(مخمد دريوس - منتذر مصري)

اسمي الغامض
يقروهُ في ظلّ ثدي الثمّال الحجري
المنقبون
لكنّ قِلادة حظّي
لامعة
/
فمن أين لي إذن

غُرُورُ الْأَسْمَاءِ ؟

لَوْ كَانَ لِي اسْمٌ أَنَادِي بِهِ وَمَجْلِسٌ
لَكَانَ قُدُومِي فِي الْغُرُوبِ
خَشْبَةُ طَافِيَةِ

ثَمَّةٌ مَا يَشُدُّ إِنْتِبَاهَ التَّمْثَالِ
إِنَّهُ يَنْظُرُ

رَأَيْتُ جَدَائِكَ يَقَطُرُ مِنْهَا ضَوْءٌ
وَعَيْنِيكَ مَغْمَضَتَيْنِ إِغْمَاضَةً
الْيَقِينِ

نَظْرَةً تَرْجُو
وَنَظْرَةً تَرْمَعُ
وَكُنَّ حَيَاتُهُ كُلُّهَا

رَأَيْتُ يَدَكَ تَرْتَطِمُ بِمَنْسَمٍ مَلَكَ
وَالْتَّرَانِيمُ مَكْسُورَةٌ عَلَى الصَّفَاءِ
كَأَنْفَاسٍ عَلَى
أَوْتَارٍ مُبْلَلَةٍ .

تِلْكَ النَّظْرَةُ .
/ (مِنْ أَجْلِكَ فَقَطْ
أَحْفَظُ بِبَهَاضٍ قَامَتِي
مِنْ أَجْلِكَ فَقَطْ

أَنْتَ مِنْ أَرْسَى الْعِبَارَةِ
وَأَحْكَمُ الْوَصْفِ
كَلِمٌ قَوِيَّ الْإِضَاءَةِ
يَسْتَقْبِطُ فِيهِ الْآخَرُونَ وَيَنْخَطِفُونَ
وَأَنَا
خَطُّ

أَرْمِي عَلَى الْقِيَمِ فَيَنِي
وَحِينَ أَقْسَمْتُ إِلَّا أَعُودُ
عُدْتُ
عُدْتُ لِأَكُونَ سَيِّدَكَ مُجَدِّدًا
أَيُّهَا النَّسْبَانُ الْكَاذِبُ ..

٢- وَسَلِّكْ سَهْمَ وَحَمَامَةَ وَمَلَكَ

(مُحَمَّدُ دَرِيُوسُ - مُنْذَرُ مِصْرِي)

أَقُولُ الْكَلَامَ عَلَى عَجَلٍ
وَبِدُونِ كَثِيرٍ إِمْعَانٍ
حَتَّى إِنِّي اسْتَفْرِغْتُ مَرَّةً
حِينَ وَجَدْتُ فِي كَلَامِي مَعْنَى
فَأَخَذْتَهُ .

أَنْتَ هَوَاءٌ يَهْبُ لِيُرِيذُ الضَّائِعِينَ
وَأَنَا مِنْ أَوْقَتِي يَدِي عَلَى
ارْتِجَافِهَا .

رُسْلُكَ :

سَهْمٌ

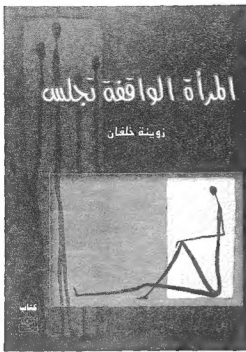
وَحَمَامَةٌ

وَمَلَكَ

وَأَنَا أَيَّامٌ تَمُرُّ فِي أَبْجَاكِ
مُرُورًا بَاهِتًا فِي كُلِّ سَطَرٍ .

(إِلَى مُنْذَرٍ مِصْرِي)

غَافَلْتُكَ وَصَبَحْتُ .
(وَدَاعَا)
غَافَلْتُكَ وَصَبَحْتُ :
(وَدَاعَا) ..



«المرأة الواقفة تجلس»

الإصدار السادس من كتاب نزوى

صدر مؤخراً الإصدار السادس من سلسلة كتاب نزوى وفيه مجموعة قصصية هي الأولى للقاصة العمانية زوهيرة خلفان بعنوان «المرأة الواقفة تجلس». يأتي هذا الكتاب بعد خمسة كتب صدرت عن السلسلة: «حوار الأمكنة والوجوه» لسيف الرحبي والذي صدر بالتعاون مع المجلس الأعلى للثقافة والفنون بمصر، و«يهو الشمس» لإبراهيم المعمرى (مجموعة شعرية)، و«دراسات في الاستعارة المفهومية» لعبد الله الحراسي، و«بيت وحيد في الصحراء» ليحيى المنزري (مجموعة قصصية)، و«مغامر عماني في أدغال إفريقيا» سيرة حياة حمد بن محمد المرجبي لمحمد المحروقي.

تضم المجموعة أربع عشرة قصة قصيرة هي: «علب خضراء»، و«صدى»، و«طريق وعمر»، و«إبصتات»، و«إخراج»، و«المرأة الواقفة تجلس»، و«الجدار»، و«اقتفاء»، و«حلم»، و«غصن»، و«خسوف»، و«العازف»، و«ريتا»، و«مشاهد»، تؤكد جميعاً امتلاك القاصة للغةا والتقنيات المختلفة التي تجربها في مختلف قصص المجموعة.

تكتب القاصة في قصة «المرأة الواقفة تجلس»:

«تَمَلُّ كَفْيِهَا بِالْمَاءِ وَتَغْرِقُ وَجْهَهَا فِيهِمَا فَتَنْتَعِشُ وَتَمْتَلِئُ لَوْ يَلِيتُ وَجْهَهَا طَوِيلًا بَيْنَ كَفْيَيْهَا. تَتَنَاوَلُ الْمَنْشَفَةَ الْخَاصَّةَ بِالْوَجْهِ وَتُجَفِّفُ وَجْهَهَا. تَعُودُ إِلَى مِرَاتِيجِهَا، تَسْحَبُ صَنْدُوقَ مَكْيَاجِهَا مِنَ الدُّرْجِ الْأَوَّلِ، ابْتِغَاءً مِنْذُ يَوْمَيْنِ مِنْ مَحَلٍّ فَاحِرٍ يَحْمِلُ اسْمَ مَارِكَةِ عَالِمِيَّةٍ. وَأَرْتَهَا الْبَانِعَةَ كَيْفَ تَسْتَخْدِمُ السَّائِلَ الَّذِي يَزِيلُ الْهَالَاتِ الْمَحِيطَةَ بِالْعَيْنِ، ثُمَّ تَضَعُ الْكَرِيمَ الْخَاصَّ بِتَرْطِيبِ الْبَشَرَةِ، وَمِنْ بَعْدِهَا يُمْكِنُهَا تَمْسِيدَ وَجْهَهَا بِالْبُودِرَةِ الَّتِي تَنَاسَبُ لَوْنِ بَشْرَتِهَا. تَأْخُذُ لَوْنًا وَرْدِيًّا فَاتِحًا وَتُظَلِّلُ جَفْنَيْهَا وَتَعُدُّ عَيْنَيْهَا بِالْكَحْلِ مِنْ دُونِ

أَنْ تُنْفِى زِيَادَةَ تَمُوجَاتِ رَمُوشِهَا الطَوِيلَةِ.. تُجِيدُ كَثِيرًا تَحْدِيدَ شَفَتَيْهَا الْمُتَمَلِّتَتَيْنِ ثُمَّ مَلْئُهَا بِلَوْنٍ وَرْدِيٍّ يَتَنَاسَقُ وَمَلَابِسَهَا الشَّافِةَ.. أَخَذَتْ تَلَفَ شَعْرَهَا الْغَزِيرَ إِلَى الْوَرَاءِ رَافِعَةً أَطْرَافَهُ حَتَّى تَلْقِيهِ الْقِطْعَةَ الْمُخْمَلِيَّةَ السَّوَادَ الَّتِي تَنْتَهِي بِمَابِكَةِ الشَّعْرِ مِنَ الْأَعْلَى...»

غير أن القاصة لا تعتمد في جميع قصص المجموعة هذا الوصف التفصيلي الخارجي، كما تحرص على ألا تنكفن طوال الوقت على الذات الأنثوية. شأن كثير من الكتابة النسوية الآن، بل تتجاوز الأمرين إلى تجريب تقنيات عديدة، وتناول مواضيع وشخص وأجواء متباينة إلى حد بعيد. فبينما تستخدم كاميرا محايدة ومنجبة لكل صغيرة وكبيرة في قصة «المرأة الواقفة تجلس»، نراها في قصة «علب خضراء» تترك الشيخ يقدم لنا عالمه كما يراه هو، مانتة إياه ضمير المتكلم يرينا من خلاله ما يريد، وضمير المخاطب يرينا ذواتنا كما يريد أيضاً:

«تَبْدَأُ مَتَعَتِي حِينَ تَعْرِيبُ الشَّمْسُ وَتَسْقُطُ أَنْزَعُهَا مِنْ نَقْطَةِ لَامَرْيَّةٍ فِي الْأَفْقِ، وَتَلْتَمِعُ الشَّوَارِعُ الْإِسْفَلْتِيَّةُ بِالْوَلَوَانِ قِسْفُورِيَّةٍ حَادَّةٍ.. إِنَّكُمْ تَمَقَّنُونَ هَذَا الْوَقْتَ مِنْ النَّهَارِ، تَسْرِعُونَ إِلَى أَسْرَتِكُمْ مُخْلِصِينَ أَجْسَادَكُمْ مِنْهَا يَلْتَصِقُ بِهَا، نَاشِدِينَ نَوْمًا مَقْرَبًا قِبَالَةَ هَوَاءِ زَانِفٍ وَمُسْتَهْلِكٍ.. لَكِنِّي فِي الْخَارِجِ، سَيِّدُ الْفَضَاءِ.. أَتَأَخَّى مَعَ الشَّمْسِ، وَلِي كُلُّ يَوْمٍ مَوْعِدٌ مَعَهَا..»



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:

Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabier.

Sultanate of Oman. Tel.: 24601608 Fax.: 24694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ

خلف العبري

البريد الإلكتروني

nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت

www.nizwa.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان

ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان، البدلة : ٢٤٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٢٤٦٩٩٦٤٣

الاعلانات : العمانيات للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٢٤٦٠٠٤٨٣ ، ٢٤٦٩٩٦٧ ، ص.ب ٣٢٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 24604477 Fax.: 24699643

Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 24600483, 24699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحياناً تخضع للمقاييس زمني طويل نسبياً بسبب فصلية الإصدار.



العدد الرابع والأربعون

أكتوبر ٢٠٠٥ م - رمضان ١٤٢٦ هـ

► **غلاف الأول:** لوحة للفنانة نعيمة اليمني - سلطنة عُمان. **غلاف الأخير:** لوحة للفنان أحمد الجنائني - مصر

لوحة ص ٢ : ياسر غانم: رسام ومطبخ سوري يقيم في فرنسا.

أكثر من

٢٣,٠٠٠,٠٠٠

موقع للمعلومات التجارية على الإنترنت



ألم يحن الوقت لتشارك في خدمة الإنترنت الفائق السرعة؟

الإنترنت الفائق السرعة، أسرع وأسهل طريقة للحصول على المعلومات التجارية التي تحتاجها من الإنترنت.

لكي تثنى طريقك في عالم الأعمال التجارية. عليك أن تتميز بالسرعة. فقرارك الفورية تتطلب الحصول على معلومات فورية والقدرة على نقل وتحميل ملفات كبيرة، والحصول على بيانات الشركات التجارية وغيرها الكثير. بفضل الإنترنت الفائق السرعة، ستستمتع بأسرع خدمة إنترنت على مدار الساعة. مهما كانت متطلباتك من شبكة الإنترنت، من الأغاني والتسليم، مروراً بالمعلومات العامة ووصولاً إلى الأخبار وغير ذلك الكثير، فإن الإنترنت الفائق السرعة هو خيارك الأفضل. لمزيد من التفاصيل، تفضل بزيارة أقرب فرع عمانتل في منطقتك.



عبدالله الغافري- عبدالله
الحراصي- ناثانيل باركر
ويليس- عيسى مخلوف-
محمد الصالح العياري-
محمد عضيمة- كمال
عبد اللطيف- تركي علي
الريبعو- هدى بركات-
حسين العبري- عمر مقداد
الجمني- جعفر العقيلي-
جيوسيب تورناوري- مها
لطفي- يوجينيو ده اندراد-
اسكندر حبش- أديب كمال
الدين- علاء الدين رمضان-
هدى حسين- رشا عمران-
زهران القاسمي- أحمد
بلحاج آية وارهام- محمد
المزديوي- موسى
صرداوي- طارق إمام-
علي افيلال- محمود
الرجبي- سعدية مفرح-
محمد علي شمس الدين-
مروان حمدان- آمال
موسى- صالح دياب-
جوخة الحارثي- جرجس
شكري- منذر مصري.

نيزكا

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية



Elgarni
854